МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М.АКМУЛЛЫ

З.А. ХУСНУТДИНОВА, Э.Н. САФИНА, К.В. МАКСИМОВ

АДДИКТИВНОЕ ПОВЕДЕНИЕ В ДЕТСКО-МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ: ПРОБЛЕМЫ, ПРОФИЛАКТИКА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

УФА 2017

УДК 159.922.6
ББК 88.742
Х98

Хуснутдинова, З.А.

Аддиктивное поведение в детско-молодежной среде: проблемы, профилактика: учеб. пособие [Текст] / З.А. Хуснутдинова, Э.Н. Сафина, К.В. Максимов. – Уфа: изд-во БГПУ, 2017. – 348 с.

Учебное пособие содержит исторические аспекты становления аддиктологии как научной дисциплины и практической деятельности. Представлены характеристики и особены формирования различных видов химических и поведенческих аддикций, отражены современные подходы их профилактики в детской и молодежной среде. Показаны психолого-педагогические технологии, используемые в профилактике аддиктивного поведения. В учебное пособие включены вопросы, задания, в том числе тестовые, для самостоятельной работы студентов, контроля знаний, словарь понятий и терминов.

Пособие предназначено для изучения дисциплин «Профилактика аддиктивного поведения», «Профилактика аддиктивного и делинквентного поведения» студентами всех направлений уровня бакалавриата, а также магистрантами направления «Педагогическое образование» по профилю «Профилактика социальных отклонений (превентология)».

Учебное пособие рекомендуется студентам медицинских, технических и гуманитарных вузов в рамках изучения дисциплины «Безопасность жизнедеятельности», а также широкому кругу специалистов в сфере профилактики социальных девиаций.

Рецензенты: **Л.Г. Дмитриева**, д-р психол. наук, проф., зав. кафедрой психологии образования и развития, директор научно-исследовательского центра профилактики деструктивных явлений Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы;

В.Л. Юлдашев, д-р мед. наук, проф., зав. кафедрой психиатрии и наркологии с курсом ИПО Башкирского государственного медицинского университета.

ISBN 978-5-87078-917-1

© Изд-во БГПУ, 2017
© З.А. Хуснутдинова, Э.Н. Сафина, К.В. Максимов

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……..... 5
ГЛАВА I. АДДИКТОЛОГИЯ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА И ОБЛАСТЬ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 7
1.1.История становления аддиктологии как науки…….. 7
1.2. Факторы, способствующие развитию аддиктивного поведен 28
1.3. Феноменология созависимости…… 50
1.4. Классификация аддикций…… 62

ГЛАВА II. ХИМИЧЕСКИЕ АДДИКЦИИ 70
2.1. Алкоголизм (алкогольная аддикция)……... 70
2.2. Никотиновая зависимость…….. 80
2.3. Зависимость от наркотических веществ…….. 85
2.4. Зависимость от летучих растворителей…… 106

ГЛАВА III. ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ АДДИКЦИИ: ОБЩИЙ ОБЗОР ПРОБЛЕМЫ 113
3.1. Религиозная аддикция…… 113
3.2. Технологические аддикции…… 126
3.3. Работоголизм……... 134
3.4. Спортивная аддикция (аддикция упражнений)……... 138
3.5. Аддикция отношений (межличностная зависимость)…… 145
3.6. Ониомания…….. 153
3.7. Пищевые аддикции……. 162
3.8. Сексуальная аддикция…… 168
3.9. Игровая зависимость (гемблинг)……... 174
3.10. Недостаточно изученные виды поведенческих аддикций. 182

ГЛАВА IV. ПРОФИЛАКТИКА ЗАВИСИМОГО ПОВЕДЕНИЯ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ 203
4.1. Современные подходы к проблеме зависимости от ПАВ и ее профилактике…….. 203
4.2. Профилактика злоупотребления ПАВ в образовательной среде: концептуальные положения……. 208
4.3. Первичная профилактика как основа превенции зависимого поведения…… 222

4.4. Проектная деятельность в области первичной профилактики аддиктивного поведения…… 233
4.5. Информационные технологии, используемые в профилактике наркотизма…….. 247
4.6. Профилактика поведенческих аддикций…….. 260
Глоссарий…… 280
Литература……. 289
Приложения…… 293

ВВЕДЕНИЕ

За последние десятилетия в России многие проблемы в социальной сфере приобрели кризисный характер. Значительная часть россиян все больше теряет уверенность в завтрашнем дне, что связано с нестабильностью рынка труда и ломкой стереотипов.

У части граждан с низким адаптационным потенциалом на фоне неуверенности в будущем и страхом перед проблемами действительности назревает желание «уйти от реальности». Данные индивиды склонны в поисках средства подавления перманентной фрустрации прибегать к аддиктивной модели поведения. Стратегия «аддиктивного поведения» – это не только реализация химических зависимостей, но и экстраполяция ее на более широкий круг психологических феноменов с доминантой ухода от реальности. Это может быть в виде аномального пищевого поведения, «трудоголизма», гэмблинга, религиозного фанатизма и т. п.

Судить о распространенности перечисленных поведенческих расстройств и девиаций довольно сложно, так как эти, не угрожающие обществу проблемы, оказались вне поля зрения науки. Кроме того, арсенал методик по диагностике поведенческих аддикций недостаточно широк, а специалисты в области профилактики (специалистов по превентологии в России практически нет), в большинстве, своем ориентированы на профилактику химических зависимостей. Это в свою очередь привело к тому, что до сих пор теоретически не обоснована необходимость профилактики и коррекции поведенческих аддикций.

На этапе видоизменения структуры психических и поведенческих расстройств и девиаций возникает необходимость формирования новой области научного знания – аддиктологии. Аддиктология как мультидисциплинарная наука, системно и комплексно изучает типы и формы аддиктивного поведения, механизм его развития, профилактику и коррекцию.

Стремительный рост числа молодежи с аддиктивным поведением, само-отстранение их от социальной жизни, актуализирует высокую социальную значимость проблемы и устанавливает ее изучение в ряд одних из центральных задач современной науки и практики.

Уникальность учебного пособия заключается в том, что отдельная глава посвящена опыту организации, технологиям первичной профилактики не только химических, но и различных видов нехимических (поведенческих) аддикций в молодежной среде, с акцентом на условия образовательного пространства.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ААС – алкогольный абстинентный (похмельный) синдром;
ВНД – высшая нервная деятельность;
ВОЗ – Всемирная организация здравоохранения;
ГАМК – гамма-аминомасляная кислота;
ГЭБ – гематоэнцефалический барьер;
ЛР – летучие растворители;
МДП – маниакально-депрессивный психоз;
МКБ – международная классификация болезней;
ПАВ – психоактивное вещество;
ПТСР – посттравматическое стрессовое расстройство;
СНВГ – синдром нарушения внимания с гиперактивностью;
СРРН – синдром родительской реакции на наркоманию.
ЦНС – центральная нервная система;
ЧМТ – черепно-мозговая травма;
ЭЭГ – электроэнцефалография.

ГЛАВА I. АДДИКТОЛОГИЯ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА И ОБЛАСТЬ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. История становления аддиктологии как науки

Среди актуальных вопросов современной науки проблема аддиктивного поведения занимает особое место. В зарубежной научной литературе за последнее десятилетие резко возросло число научных публикаций, посвященных психологическим, популяционным, транскультуральным, социальным, коррекционным, экономическим и иным аспектам аддиктивных состояний. И, если еще совсем недавно подавляющее большинство работ было посвящено химическим формам аддиктивного поведения, то все чаще исследователи направляют свои усилия на разработку проблемы поведенческих аддикций.

Термин «аддикция» со времен Древнего Рима обозначал отношения должника к своему кредитору. С середины XVII века термин описывает «следование неистребимой привычке», склонность или пристрастие. Аддикция (англ. Addiction – зависимость, пагубная привычка, привыкание), в широком смысле, – ощущаемая человеком навязчивая потребность в определённой деятельности. Термин часто употребляется для таких явлений, как химическая зависимость (наркомания, алкоголизм и др.), так и нехимическая, психологическая зависимость – поведенческая, примером которой могут служить интернет-зависимость, игромания, шопоголизм, психогенное переедание, фанатизм и т. п. В медицинском смысле аддиктивность – навязчивая потребность в повторении определённых действий, сопровождающаяся, в случае нарушения привычного для пациента графика, явно выраженными физиологическими и психологическими отклонениями, нетривиальным поведением и прочими нарушениями психики.

В конце 1980-х годов в США термин «аддиктология» стал предпочитительным для обозначения раздела медицины, связанного с алкоголем и психоактивными веществами. В современном понимании аддиктология — наука о химических и нехимических зависимостях, изучающая механизмы их формирования, развития, диагностики, профилактики, лечения и реабилитации.

Аддиктология стоит на стыке наркологии, психиатрии, психологии и иных наук. Поэтому разработка проблемы аддиктивного поведения не ограничивается исследованиями только одной области науки, а является следствием междисциплинарного научного поиска (схема 1).

Схема 1

Междисциплинарные связи аддиктологии

История формирования научных взглядов на аддиктивное поведение развивалась неравномерно. В связи с этим целесообразно выделить несколько исторических этапов развития аддиктологии.

I этап – Античный период

Первые наблюдения психических расстройств, связанных с приемом алкоголя. Рекомендации античных врачей по психосоциальной реадаптации химически зависимых индивидов.

Начальные представления об аддиктивном поведении в истории мировой науки связаны с наблюдениями за людьми, зависимыми от психоактивных веществ. Первым психоактивным веществом, известным человечеству, был мак Papaver somniferum, который известен в течение последних 6 тысяч лет. О снотворном действии Papaver somniferum упоминается в шумерских таблицах Ниппура в Нижней Месопотамии, датируемых IV тысячелетием до н. э. Шумерская идеограмма «Hui» обозначала как опий, так и радость.

Имеются указания на чрезмерное потребление мака на территории Европы. Обнаружение маковых семян и маковых коробочек при археологических раскопках вблизи Боденского озера в Северной Европе дало историкам основание считать, что плантации мака могут относиться к позднему бронзовому веку.

Тремя коробочками мака увенчана голова статуи богини исцеления минойской культуры (III век до н. э.). Головка мака фигурирует также во многих мифах Древней Греции как символ забвения боли, мук, страданий (oblivionem doloris). Засохший млечный сок надрезанных коробочек мака – опий (опиум), применяли уже в микенскую эпоху (XIV-XII век до н.э.). Британский египтолог Р. Томпсон в 1924 г. сообщил о фактах сбора и медицинского использования опиума, упоминаемых в древнеегипетских рукописях VII века до н. э.

У Цельса и других латинских авторов есть описание лекарства «слезы мака» (Lacrimae papaveris). С авторитетом римского врача Клавдия Галена (129-201 гг. н. э.), восторженно относившегося к опиуму, некоторые историки связывают чрезвычайную популярность опиума в Риме в начале первого тысячелетия.

В Египетском папирусе 3500 г. до н.э. был зарегистрирован первый опыт производства алкогольных напитков, в котором есть упоминания о пивоваренном заводе. Безвестный египетский священник третьего тысячелетия до н.э., обращаясь к своему ученику, писал: «я запрещаю тебе ходить в таверну, иначе твое искусство деградирует и станешь подобным животным» (W.F. Crafts). В Библии рассказывается о том, как жена Елкана Анна злоупотребляла алкоголем, «от великой печали и от скорби».

Греческий историк Геродот (V век до н. э.), сообщая о жизни скифского племени массагетов (северное побережье Каспийского моря), писал: «Они садились вокруг дерева, бросали в разводимый костер какие-то плоды и опьянялись дымом от этих плодов, как эллины опьяняются вином».

Открытие человеком растений, способных изменять сознание, облегчило ему вхождение в состояние экстаза, в котором он переживал впечатления общения со сверхъестественными силами, приносящими ему утешение или тайную информацию из какого-то другого мира. Но и в этот период существовал строгий контроль над потреблением таких растений. Человек на ранних стадиях своего развития считал растения, способные изменять сознание, святыней и собственностью Бога, поэтому употребление всевозможных субстанций растительного происхождения строго контролировалось колдунами, жрецами и шаманами. В древности наркотики использовались в религиозных культах, особенно в практиках прорицания и обрядов посвящения, так называемых инициаций.

Шаманы, жрецы, колдуны и друиды, бывшие духовными лидерами язычества, использовали различные психотропные и галлюциногенные средства для общения с духами. Они были знатоками свойств различных

растений и использовали их в магических и медицинских целях. Эти знания сохранялись и впоследствии, когда в Европу уже пришло христианство, среди народных знахарей, ворожей и колдунов.

Они верили, что психотропные и галлюциногенные средства помогают им быстрее войти в контакт с духами. Ведь жрец воспринимался как посредник между миром духов и ищущими их помощи людьми. Например: найти лежащий на дне моря гарпун с железным наконечником, исцелить больного, открыть местонахождение пропавшего человека или скота. Шаман-целитель южноамериканских племен для того, чтобы поставить диагноз больному, днем или ранним вечером пьет отвар Аяухаски (вид лиан), зеленую табачную воду или сок растения «пирипири». Эти вещества, изменяющие сознания шамана, позволяющие ему свободно заглянуть в тело пациента – так, как если бы оно было стеклянным. Если болезнь вызвана колдовством, шаман различает в теле пациента постороннюю неоднородную сущность и может определить, есть ли у него такой дух – помощник, который помог бы удалить эту сущность посредством «высасывания».

В узкий круг допущенных к употреблению таких растений, как правило, входили вожди, колдуны, жрецы, волхвы, скальды, шаманы, старые войны и охотники. Запрет на потребление любых растений, содержащих наркотические средства, психотропные, сильнодействующие и ядовитые вещества, распространялся на детей, женщин, молодых воинов и охотников. За нарушение этого запрета было только одно наказание – изгнание из племени, что по тем временам означало – смерть.

II этап – Средневековье, Ренессанс и новое время до второй половины XIX века

Распространение наркомании. Религиозный фанатизм как массовый социально-психологический феномен аддиктивного характера. Одержимость. Первично-эмпирическое описание некоторых нехимических аддикций, таких как, страсть к игре на деньги, аномальное пищевое поведение, скаредность. Возникновение учения о рефлексе.

Массовому распространению наркомании в духовно подготовленном для этого обществе способствовали два обстоятельства: колониальная политика ведущих стран Европы и развитие химической науки. Подчинив своему влиянию Азию и Северную Африку, Европа столкнулась с традиционным выращиванием и употреблением растительных наркотиков: опиумного мака и конопли, из которой изготовлялся гашиш. Эта традиция стала для предприимчивых европейцев источником немалых доходов.

На протяжении всей истории контакты между далекими культурами происходили благодаря торговле и войнам.

Кроме одиночных географических очагов употребления различных веществ, обладающих психоактивными свойствами, Европа не знала

большинства сильных наркотиков до конца XIII века, когда крестоносцы привезли с Ближнего Востока опиум.

Позднее путешествия европейцев (главным образом англичан, французов, португальцев и испанцев) в Америку принесли новые открытия. Основные психоактивные вещества, привезенные в Европу из Америки – кокаин (из Южной Америки), различные галлюциногены (из Центральной Америки) и табак (из Северной Америки). Как показали исследования, между культурами происходил двусторонний обмен.

В Европе традиция употребления наркотиков присутствовала с давних времен. Например, в исторических архивах Британского адмиралтейства есть очень любопытные упоминания по поводу жалоб адмирала Нельсона на то, что его матросы курят корабельные канаты, сделанные из конопли. Примерно в то же время, в самом начале девятнадцатого века солдаты экспедиционного корпуса Наполеона, вторгшегося в Египет, познакомились с гашишем.

К тому времени в передовых странах Европы уже активно входит в обиход массовое употребление различных, прежде весьма экзотических, «колониальных» товаров. Так, в восемнадцатом веке потребление кофе в Англии подскакивает с 2 до 120 миллионов фунтов в год. Но надо понимать, кроме кофе, табака, чая, какао, каучука, пряностей и прочих, вполне прогрессивных и необходимых новому европейскому потребителю, в Старый Свет начинают активно проникать гашиш и опиум.

Кроме того, предприимчивые англичане быстро осознают крайне высокую выгоду, возможную при торговле наркотиками, в частности опиумом. Если прежде традиционно ведущими мировыми центрами по поставкам и распространению опиума были Турция и частично Аравия, то вскоре деловитые англичане перехватили «товарную» инициативу у сонных восточных деспотий и сосредоточили всю выгоду мировой торговли наркотиками в своих руках. Британцы на территориях своих колониальных владений в Индии в конце восемнадцатого века начали устраивать обширные маковые плантации и принялись в огромных количествах производить опиум для вывоза в соседние мусульманские страны и особенно в Китай.

Впервые появление и использование опийного мака в Китае отмечено в древних текстах по медицине, датируемых X веком н.э. Долгое время опиум экспортируется в страну в основном из Индии, а с началом эпохи великих географических открытий – из Португалии. При этом до второй половины XVII века опиум ввозится исключительно как лекарственное средство, в основном против дизентерии. В XVII веке испанцы, торгуя на Филиппинах и в Южном Китае, завозят в эти страны табак. Тогда же голландцы вводят обычай добавлять в табак опиум. Голландцы считали это верным средством борьбы с малярией, китайцы же поняли его как способ опьянения. От курения табака с опиумом до курения чистого опия был один шаг: и вскоре в

Китае укоренился обычай курения чистого опия. В стране развилось опиокурение, скоро приобретшее бедственный характер.

Средние века изобилуют рассказами о ведьмах и колдунах, а также об их волшебных зельях. Существуют документы, свидетельствующие о том, что в XV, XVI и XVII веках в Европе изготавливались разные мази, действие которых было, похоже, таким сильным, что они могли превращать людей в животных или изменять состояние сознания. Скорее всего, речь идет о каких-то ядах, которые, проникая через кожу, попадали вместе с кровотоком в мозг и вызывали галлюцинации, в которых человек переживал свое превращение в животное или в другое существо, особенно если ему накануне этого что-то подобное было внушено.

В Европе просвещенные женщины использовали секреты приготовления психоактивных зелий, употребляя для этого белладонну, белену, дурман, мандрагору. Иногда добавляли животные ингредиенты, такие, как кожа жаб и саламандр, являющихся источником психоделиков деметилсеротонина и буфотенина. Приняв зелье или смазав кожу и вагину мазью, ведьмы воспроизводили опыт участия в шабашах, полных различных кощунств, богохульства и развратных мерзостей.

Мировая история зафиксировала случайные массовые отравления веществами растительного происхождения, изменяющими сознание людей. Документы свидетельствуют о том, что в 994 г. умерло сорок тысяч французов, отравившихся спорыньей, а у еще большего количества людей возникли галлюцинации.

Впервые в истории аддиктивные тенденции вышли на социальный уровень. Средневековье и ранний Ренессанс явился периодом тотального религиозного фанатизма, который охватывал не только деревни и города, но и целые народы. Религия была основой существования каждого члена общества средневековой Европы и толкала, порой, людей на поступки, противоречащие человеческой сущности – казни, пытки, самосожжения.

Однако, несмотря на негативное влияние религиозного догматизма, в этот период целенаправленно развивалось достаточно специфическое направление аддиктологии. Речь идет о понятии одержимости демонами, сатаной или иными проявлениями «дьявола». Учение об одержимости, как противоестественном, чуждом человеку состоянии, возникло в XI-XIII веках, но достигло своего апогея к XVI-XVII вв. Бог дал человеку разум, чтобы все объяснить, понять, разобрать и определить, привести в стройную систему и порядок. И средневековые богословы, ученые, врачи, философы не жалели трудов на эту богоугодную задачу, многочисленные «исследования» посвящены описаниям одержимости.

Так, знаменитый «Молот ведьм» Шпренгера и Институриса к признакам одержимости относил «неумеренное пьянство, азартные игры, доводящие до исступления и разорения». Судьба этих людей была печальна: в лучшем случае – анафема и социальная обструкция, но чаще – смерть от руки палача.

В эпоху Ренессанса совершены великие открытия в биологии и медицине. Т. Парацельс выступил с новой теорией о природе человеческого организма, причинах и методах лечения болезней. Именно ему приписывают введение опия в медицину – приготовлявшаяся им настойка была названа «лауданумом». Лауданум считался панацеей в течение более трех столетий, его применяли при бессоннице и возбуждении, при слабости и истощении, при болях, кровотечениях, кашлях и поносах (Пятницкая И.Н.). T. Syndenham в 1680 году писал, что «из всех средств, которые дал нам Всемогущий Бог, ничто как опиум не избавляет человека от страданий».

В этот период печатаются отдельные научные работы, посвященные зависимому поведению. В XVI веке увидела свет диссертация фламандского монаха Pashasius Ustus «Об азартных играх или болезни играть на деньги», по существу – первого систематического исследования гэмблинга. В этот период аддиктивные реализации в большей степени описывались не в психологических или врачебных источниках, а в литературных произведениях как человеческие пороки, противоречащие социальным и этическим нормам – обжорство, пьянство, азартные игры (Петрарка, Рабле, Данте Алигьери и др.). Зеннерт в своей психиатрической классификации указывал на «болезни от безумной любви», обусловленной «демонами». П. Заккиас считает, что «влюбленные, фанатики и энтузиасты» страдают различными «разновидностями меланхолии». B. Rush публикует первую программную работу по алкогольной зависимости «Вред эффектов алкоголя на человеческое тело и душу», где называет пристрастие к алкоголю болезнью и вводит термин «алкоголизм». Автор подчеркивал высокую социальную значимость данной патологии. В 1701 г. в трактате «The mysteries of opium revealed» лондонский врач Джон Джонс описывает эффект неожиданного прекращения использования опиума после долгого его употребления, т. е. синдром отмены. При этом Джонс подошел к описанию аддиктивного поведения, но не смог оформить свои мысли в концепцию наркомании и дифференцировать злоупотребление опиумом, алкоголем и никотином. Так, после описания признаков «длительного употребления опиума» он писал: «Нет доводов против того, что опиум калечит дух намного больше, чем вино или еда, пресыщение которой намного опаснее». И далее: «Зло не в самом лекарстве, а в человеке».

Важнейший этап развития рассматриваемой проблемы связан с именем Р.Декарта (1591-1650). Декарт ввел понятие рефлекса и этим положил начало естественнонаучного анализа поведения человека и животных. Декарт дал рационалистическое учение о страстях, которые определял как «восприятия, или чувства, или душевные движения, особенно связанные с душой, вызываемые, поддерживаемые и подкрепляемые каким-нибудь движением «духов». Природа страстей двойственная: она включает телесный компонент и мысль о предмете. Телесное начало придает страстям непроизвольный характер, а связь с мыслью позволяет управлять ими и воспитывать страсти.

Конкретно-научное учение Декарта о страстях, включает такие вопросы: причины и источники страстей, классификация страстей и их описание, воспитание чувств. Единственной причиной страстей является движение животных духов, под влиянием которых в теле происходят большие физиологические изменения. В связи с этим Декарт уделяет большое внимание психофизиологии чувств, описывает телесные проявления, физиологические компоненты страстей (изменения пульса, дыхания и др.). Источники страстей разнообразны, но главным являются воздействия внешних предметов. Чувства, по Декарту, предметны, в этом их главная особенность. Декарт различал первичные и вторичные страсти. Первичные страсти появляются в душе при ее соединении с телом и суть следующие шесть: удивление, желание, любовь, ненависть, радость, печаль. Их назначение – сигнализировать душе, что полезно телу, а что вредно. Они приобщают нас к истинным благам, если возникают на истинном основании, и совершенствуют нас. Все прочие страсти являются видами первичных и образуются при жизни.

Значение страстей велико. От них зависит наслаждение жизнью. Однако страсти имеют и недостатки. «Страсть не всегда приносит пользу, потому что имеется много как вредных для тела вещей, не вызывающих сначала никакой печали и даже радующих человека, так и других действительно полезных, но сначала неприятных вещей. Кроме того, добро и зло, связанные с этими вещами, кажутся более значительными, чем есть на самом деле; они побуждают нас домогаться одного и избегать другого с большим, чем следует, рвением». Возникает задача воспитания страстей. Декарт уверен в неограниченных возможностях человека в отношении воспитания страстей: «...люди даже со слабой душой могли бы приобрести неограниченную власть над всеми своими страстями, если бы приложили достаточно старания, чтобы их дисциплинировать и руководить ими». Однако на страсть нельзя воздействовать непосредственно: недостаточно одного желания для того, чтобы вызвать в себе храбрость или уничтожить страх. Средствами в борьбе с нежелательными страстями являются разум и воля. От разума зависит знание жизни, на котором основывается оценка предметов, а от воли – возможность отделить мысль о предмете от движений животных духов, возникших от этого предмета, и связать их с другой мыслью о нем (Ждан А.Н.).

III этап – Вторая половина XIX века

Массовая наркотизация. Развитие учения о рефлексе. Изучение нервной системы. Внедрение биологических знаний в психологию, формирование экспериментальной методологии исследования. Психометрия. Яркие литературные описания адциктивных состояний. Новые технологии обработки наркотических веществ, первые наблюдения опиомании.

Армии Наполеона в начале XIX века привезли канабис (гашиш, марихуану) из Египта во Францию. Авангардные художники и литераторы в Париже ритуализируют прием этого психоактивного вещества и в 1844 году был учрежден «Клуб гашишистов». Прогресс в химических науках актуализировал попытки лабораторного синтеза новых соединений и выделения химически чистых препаратов.

Первая массовая вспышка наркомании в Европе относится к 1840 году. Именно тогда в Англии были приняты «усиленные меры в пользу трезвости». Естественно в процессе ограничения возможностей пития и дороговизны алкоголя народные массы быстро нашли замену выпивке в наркотиках. Спрос на опиум мгновенно возрос, и аптекари в промышленных английских городах стали быстро наживать хорошие состояния, продавая невиданное прежде количество опиумных пилюль для рабочих, которым спиртное стало не по карману.

Ежегодное употребление опиума в Англии в 1859 году составляло 61 тысячу фунтов, то есть приблизительно 27 с половиной тонн. Средней дозой для взрослого человека считаются 30 граммов в день. Исходя из ежедневного приема этой дозы, опиум употребляли 5 процентов британцев. Количество точек розничной торговли, где продавался опиум, в Англии в это время оценивается от 16 до 25 тысяч.

В XIX веке развитие учения об аддиктивном поведении связано с новыми технологиями обработки опийного мака. В 1803 году ганноверский фармацевт A. Sertürner выделил из мака алкалоид морфин, который практически сразу стал применяться в медицине в качестве седативного и анальгезирующего средства, а через полвека был изобретен шприц, что сделало возможным парентеральное введение лекарств. T. De Quincey (1822, цит. по A. Lindensmith, 1975) указал, что привычка к приему опиума весьма сильна и вырабатывается в течение 20 дней. «После этого срока эта привычка может подвинуть человека на самые экстраординарные поступки... Если в субботу Вы не едите опиум, то в воскресенье – вы едок вдвойне...». Однако T. De Quincey обращал внимание на то, что формирование аддикции зависит от конституциональных свойств психики.

В середине века опиомания становится социальной проблемой в Китае, который в то время был колонизирован Великобританией и Францией. Ни шелк, ни пряности, ни золото не вызывали столь живого интереса со стороны местных и колониальных властей. Борьба за рынок легальных опиатов вылилась в две Опиумные войны – 1839-1842 и 1856 гг. соответственно.

Хотя употребление опиума в Азии исчисляется тысячелетиями, всеобщее его использование начинается только в XVIII веке, после того, как на рынки континента вышла английская Ост-Индская Компания, которая владела монополией на производство опиума. В 1772 году генерал-губернатор Бенгалии Уоррен Гастингс начинает выгоднейшую торговлю

опием в Китае с целью поддержания своей администрации. Это оказалось золотой жилой.

Когда в 1820 г. в Китае был введен запрет на импорт опиума, Англия и Голландия в погоне за прибылью продолжают контрабандный ввоз в Китай огромных количеств опиума, а затем, невзирая на законы Ост-Индская Компания, вынудила правительство Великобритании оказать давление на Китай, чтобы насильно возобновить импорт опиума.

Начиная с 1830 года, всего за семь лет английский экспорт опиума в Китай возрос со 120 тонн до почти двух с половиной тысяч тонн. Подобные масштабы не снились ни одному из современных наркокартелей. Торговля другими товарами почти замерла, утечка серебра из страны дезорганизовала финансы. Миллионы китайцев, от простых кули до принцев, стали жертвами пагубного пристрастия. Правительство с ужасом обнаружило, что среди служащих Уголовной и Налоговой палат больше половины – наркоманы. Государственные институты, система искусственного орошения, даже императорская гвардия разваливались на глазах.

Китайский запрет на британский опиум привел в 1842 г. к первой опиумной войне, в которой более мощный военно-морской флот Великобритании вынудил китайцев вновь открыть двери британскому наркотику.

Спустя пятнадцать лет, в 1857 г. вспыхнула вторая опиумная война, в которой к Великобритании присоединились Франция и США. Китай, конечно же, проиграл и эту войну. С целью приостановки оттока золотого запаса и для спасения страны от инфляции Китай начал выращивать собственный опиумный мак. Миллионы китайцев проводили большую часть своей жизни в опиумных курильнях, погруженные в наркотический сон.

Длительное время самые различные правительства Китая силой будут пытаться искоренить заразу, пустившую такие глубокие корни в стране. И только в 1950 году коммунистическими властями Китая был принят драконовский антиопиумный закон.

На примере опиумных войн мы видим, как осуществлялась коварная политика расширения массового употребления наркотика с целью подчинения одного государства другому, со всеми ужасными последствиями, оказавшими влияние на психическое здоровье нации в последующих поколениях.

Возвращаясь к научным открытиям в сфере медицины, отметим, что в 1832 году Пьер Жан Робике (фр. Pierre Jean Robiquet; 13 января 1780– 29 апреля 1840) – французский химик, положивший начало работам по идентификации аминокислот, сделал вклад в создание лекарственных препаратов через получение кодеина.

И, наконец, в 1848 году Георгом Мерком (Georg Merck) открыт один из алкалоидов опия папаверин (Papaverinum).

Но переворотом стал 1853 год. В этом году врач из Эдинбурга Александр Вуд изобрел иглу для подкожных инъекций, а Шарль-Габриэль Праваз создал первый шприц, в результате прием морфина, опиума и других алкалоидов стал более эффективным. В итоге возникло ошибочное мнение о том, что такое употребление не ведет ни к физическому, ни к психологическому привыканию и не вызывает тенденции к увеличению дозы.

В 1871 году Лэр сделал в Берлине свой в настоящем смысле пророческий доклад «О злоупотреблении впрыскиваниями морфия», который тогда не вызвал никакого интереса. Через два года дрезденский врач T. Fiedler впервые описал несколько случаев пристрастия к морфину и ввел понятие «морфинизма».

Интерес к этому заболеванию появился лишь после работ U. Levinsatain в 1875 году. Было показано, что при парентеральном пути введения опиатов эйфоризирующее действие алкалоидов проявляется намного интенсивнее, чем при традиционных формах потребления – курении и жевании, и практически сразу после введения. Автор указал, что «морфийная наркомания сходна с человеческой страстью вроде жадности, половых излишеств и болезненного аппетита».

В 1898 году G. Dresser предложил для лечения этого заболевания полученный им диацетилморфин, названный позднее героином. Через 17 лет было установлено, что эйфоризирующий эффект героина намного превосходит эффект морфина, зависимость от нового препарата формируется намного быстрее, абстиненция протекает тяжелее, и в 1924 году он был запрещен в клинической практике в США. Первая отечественная монография Ю.С. Эрленмейера и П. Солье «Морфинизм и его лечение» (1899) посвящена формированию зависимости при парентеральном потреблении морфина.

В 1859–1860 гг. Альберт Ниманн выделил из листа коки алкалоид кокаин и установил его структуру.

В 1878 г. американский врач Бентли выступил с идеей использования кокаина в качестве «заменителя» для борьбы с морфинизмом. Такое «лечение» переродилось в новый порок – кокаинизм, а в некоторых случаях больные становились жертвами двойной наркомании – морфинизма и кокаинизма.

Известный всем нам напиток кока-кола. Его название звучит так потому, что изначально в составе коричневого прохладительного напитка содержались экстракты орешков африканского дерева кола и листьев куста коки. Именно тех самых, из которых добывают кокаин. Кока-колу изобрел в 1886 году в американском городе Атланта аптекарь Пембертон. При этом он искал замену популярному тогда в Америке народному напитку. Этот напиток представлял собой вино, настоенное на листьях коки. Вино это запретили, но не из-за кокаина, а из-за сухого закона и запрещения продажи любого спиртного.

В те времена компания «Кока-Кола» даже на бутылочных этикетках своей газировки изображала листья куста коки. А жвачку и сигареты с добавлением этого наркотического растения тогда можно было приобрести в любой американской лавке. И только в начале двадцатого века под давлением неопровержимых фактов о вреде этого наркотика из рецептуры напитка был изъят экстракт коки.

Важным этапом в формировании взглядов на аддиктивное поведение являются работы C. Lombroso, в которых впервые проанализированы криминологические аспекты аддикции. Основное положение автора (1876) сводится к тому, что существует прирожденный тип уголовного преступника, представляющий собой, с точки зрения антропологии, явление атавизма. Принципиальным моментом его теории является осознание связи между антисоциальным поведением, психическим неблагополучием и приемом ПАВ – «следует не помещать алкоголиков и морфинистов в тюрьмы, а лечить скрытую меланхолию, ставшую причиной их порока».

Другим важным выводом, сделанным C. Lombroso, является положение о существовании особой субпопуляции, биологически склонной к приему наркотиков. В своем основном труде «Гениальность и помешательство» (1876) среди «специальных особенностей гениальных людей, страдавших в то же время и помешательством», автор указывает на их «чрезвычайное злоупотребление наркотическими веществами и спиртными напитками». В частности приводятся указания на наличие выраженных аффективных расстройств и, одновременно – на опиоманию у крупнейшего французского поэта XIX века Шарля Бодлера и швейцарского естествоиспытателя, основателя экспериментальной физиологии Альбрехта фон Галлера.

В художественной литературе XIX века можно найти замечательные по своему психологизму описания аддиктивных расстройств – гэмблинга (Ф. М. Достоевский), любовных аддикций (Л. Н. Толстой, Стендаль, Ч. Диккенс), опиомании (Ш. Бодлер), пищевых аддикций и аномальной скупости (Н. В. Гоголь).

IV этап – Первая половина XX века

Поведение как объект исследования. Условно-рефлекторный подход к человеческому функционированию, оперантное подкрепление. Введение понятия аддикции. Появление и распространение первой психокоррекционной структуры для алкоголь-зависимых лиц – движения Анонимных алкоголиков.

В начале века в ряде стран вводятся ряд законодательные меры, направленные на ограничение распространения наркотиков. Первым международным органом, координирующим борьбу с наркобизнесом, стала Шанхайская опиумная комиссия, созданная в 1909 году. Заключенные тогда международные соглашения регулировали, главным образом, различные вопросы контроля над легальным оборотом наркотиков, например: введение

законодательной регламентации производства опиатов и других наркотиков для медицинских целей; ликвидация опиокурения; пресечение переброски опия-сырца из Китая морским путем.

Результатом международной конференции, проходившей в Гааге в 1911 году, было согласование мер контроля над применением морфия и кокаина в медицинских целях. Международная конвенция об опиуме, подписанная в Гааге в 1912 году, основывалась на принципах международного контроля над наркотиками. Женевское соглашение 1925 года ввело систему лицензий и обязательную регистрацию торговли наркотиками, новые меры контроля за их рынком. Был создан постоянный комитет по опиуму.

В США Актом Гаррисона (1914) предписывалось отпускать кокаин и опиум из аптек только по рецепту врача.

Эффект от введения этого акта был незначительным и наркомания продолжала распространяться. В 1922 году, когда стало ясно, что применение акта Гаррисона не привело к желаемому эффекту, стали ужесточаться меры наказания за хранение, распространение и прием наркотиков с немедицинской целью, включая и пожизненное тюремное заключение. Тем не менее, число лиц, употреблявших наркотики, возрастало. В 1914 году насчитывалось 246 тыс. человек, употреблявших опий, морфин или героин, в 1983 году только употребляющих героин насчитывалось 492 тыс. человек. Безусловно, Акт не уничтожил полностью немедицинское потребление опиатов, а в определенной степени дал начало развитию преступности, связанной с наркотиками в США. Нелегальное использование опиатов провоцировало контрабанду опиума и героина в страну. Повышение цен на опиаты на «черном рынке» во многом способствовало их бесконтрольному распространению и использованию. Акт Гаррисона давал контроль над опиатами врачам, и решение о том, действительно ли зависящий от них человек нуждается в опиатах, оказалось целиком в их руках. Сложилась сложная и двусмысленная ситуация: с одной стороны, именно врач определял обоснованность назначения наркотика, а с другой стороны, законы все более и более ограничивали его решение. Законодательные поправки сначала предписывали врачам не выписывать опиаты до тех пор, пока не будет наблюдаться уменьшение дозы наркотика с течением времени (1915), потом, что опиаты не следует выписывать зависимым от них (1917), и дальше (1924) – что героин не следует выписывать никому. Законные пути получения наркотиков оказались перекрыты для многих наркоманов, в результате чего они обратились к растущему «черному рынку». Вероятно, именно с этого времени «черный рынок» принял те черты, которые мы наблюдаем в настоящее время. Сегодня опиум выращивают главным образом на Ближнем Востоке (Афганистан, Пакистан, Иран) или в Юго-Восточной Азии (Лаос, Бирма, Таиланд), а также в Мексике. Большинство опиума, легально выращиваемого для медицинских целей, произрастает в Индии и Австралии.

E. Bleuler (1920) одним из первых рассматривает аддиктивные психологические феномены с позиций особенностей личности. «Парафункции воли обычно бывают связаны с тем, что называют «влечениями». У человека сохранилось еще до некоторой степени в примитивном виде половое влечение, которое правда во многих отношениях оттеснено культурой: брак, аскетизм, ограничение деторождения, однако стихийно прорывается и создает у индивидуума конфликты, обладающие особыми патогенными свойствами...».

В первой половине XX века начались систематические исследования аддиктивного поведения как психологического и культурального феномена. A. Light и E. G. Torrance (1929) попытались выделить основные физиологические характеристики синдрома отмены у госпитализированных наркоманов, внезапно лишенных морфина. Они детально анализировали состояние периферической крови и гемодинамические показатели. Исследователи не выявили надежных биологических характеристик синдрома отмены, однако установили, что в ряде случаев введение дистиллированной воды под видом «наркотика» купировало основные проявления абстиненции, дисфорические проявления и вызывало продолжительный глубокий сон у наркоманов. Тогда впервые была высказана точка зрения о том, что потребление ПАВ и все феномены, которые его сопровождают, обусловлены не только физиологическими, но и психологическими факторами (A.B. Light, E.G. Torrance, 1929).

Публикуются первые исследования множественного аддиктивного поведения, о возможности которого указывал еще E. Bleuler. Описывая бредовые состояния у морфинистов, он связывал их «с действием других ядов, особенно алкоголя и кокаина» (E. Bleuler 1920). С.Г Жислин вводит понятие абстиненции, как синдрома лишения ПАВ, а L. Kolb и C. K. Himmelbach разрабатывают простую и практичную шкалу объективизации ее симптоматики при морфинизме. На высоком клинико-физиологическом уровне проводятся комплексные анализы кодеиновой и морфинной зависимости. Однако до окончания второй мировой войны морфийная аддикция не представляла собой серьезной социальной проблемы, а встречалась лишь в относительно ограниченных субпопуляциях – богема, врачи, инкурабельные соматические больные. Основным источником распространения служил Китай, однако в самом Китае проблема была решена жесткой позицией Чан Кай Ши; по его приказу культивирование мака или производство и продажа опиума каралась смертной казнью.

Касаясь распространения морфинизма в первые годы советской власти, В.А. Горовой-Шалтан писал: «Распространение морфинизма ширится и растет; как это, впрочем, наблюдается после войны и в других европейских странах, в частности, в Германии, а еще в большей степени – в Америке. Рост морфинизма особенно велик в Ленинграде и Москве, но демократизация может способствовать проникновению его и в провинцию, в деревню, как это

наблюдается давно уже в Германии и во Франции. В Благовещенске и Амурской области, наряду с курением опия и кокаинизмом, широко распространено и злоупотребление морфием, главным образом, среди пролетарских слоев населения. Жертвы берутся из медицинской среды, но у большинства наших пациентов начало морфинизации определенно связано с условиями военной службы, с приходом революции». В.А. Горовой-Шалтан приводит примеры: «Морфий предлагается партийному работнику в Совете его товарищем, как средство для того, чтобы побороть усталость и понизить нервное напряжение, вызванное работой во время наступления Юденича на Петроград. На военном корабле, в период разгара революционных событий функционирует «клуб морфинистов», где проходят «заседания», организованно добывается морфий, успешно вербуются новички, нередко простые и малокультурные матросы. В продовольственном отряде, направляющемся на Урал за продуктами, оказывается девять морфинистов, соблазняющих десятого, и этот десятый на обратном пути готов уже отдать все за то, чтобы только добыть морфий. Военные госпитали, больницы и другие санитарные учреждения объединяют различные группы наркоманов из среды персонала, главным образом, фельдшеров и сестер. Морфий с легким сердцем советуют непосвященным, рекомендуют не прекращать инъекций. Морфинизм в среде проституток чаще комбинировался с другими наркотиками, особенно с алкоголем и кокаином» (цит. по И.Н. Пятницкой).

С конца 1940-х годов наблюдается резкий подъем потребления наркотиков в Европе и США, происходит значительная трансформация структуры аддиктивных агентов. Если до Второй мировой войны ведущими мотивами немедицинского приема препаратов были ятрогенные и ритуальные, то после войны им становятся поиск эйфории. На смену традиционных медикаментозных опиатов приходят новые кустарные препараты и их комбинации (Н.Н. Пятницкая). Рост аддиктивных форм поведения сопровождал психоделическую революцию, проходившую в те годы в США. Психоактивные вещества, прежде всего галлюциногены, стимулянты и марихуана приобретают особое социальное значение, они используются для более глубокого постижения внутреннего мира человека (Тимоти Лири, Карлос Кастанеда).

В середине XX века появляется и получает распространение первая психокоррекционная структуры для алкоголь-зависимых лиц – Анонимные алкоголики. Сообщество «Анонимные алкоголики»/АА – это сообщество, объединяющее людей, которые делятся друг с другом своим опытом, силами и надеждами с целью помочь себе и другим избавиться от алкоголизма. История организации начинается с того, как американец Билл Уилсон, который из-за пьянки в очередной раз попал в больницу, остался трезвым полгода. Испытывая искушение напиться вновь, он стал искать пьяницу, нуждающегося в помощи. Билл познакомился с доктором Бобом Смитом, тоже алкоголиком. В результате общения у них возникла идея, что, общаясь

друг с другом, они могут противостоять недугу. Так зародилось сообщество «Анонимных алкоголиков». Со временем такое своеобразное общение начало приобретать всё более широкое распространение. 10 июня 1935 года доктор Боб Смит выпил последний раз спиртосодержащий напиток (бутылку пива). 10 июня 1935 года является днём создания сообщества «АА». Этот опыт позволил им объединить других алкоголиков, и в 1937 году группа насчитывала уже 40 участников. В декабре 1938 года был разработан текст «12 шагов» – это программа духовного переориентирования для зависимых от алкоголя. Целью является признание своей зависимости, апеллирование к «высшей силе» для излечения, возмещение ущерба, нанесённого другим в результате зависимости, и донесение целительного знания до других зависимых. В значительной степени полагается на принятие «высшей силы» или Бога, который может пониматься по-разному, но является обязательной действующей силой в выздоровлении. По мере развития технической базы цивилизации в начале века возникли новые, ранее не существовавшие виды аддикций. Примером может служить «телефонная зависимость», охватившая в начале века крупные города Европы и Америки по мере расширения телефонных сетей. Сотни абонентов, которые могли часами говорить по телефону, порой блокировали телефонную связь. Для них подобная коммуникация становилась смыслом жизни. По мере вхождения телефонной связи в быт, случаи «телефонной аддикции» исчезли (А.М. Валентинов).

V этап – 50-е – 80-е годы XX века

Дальнейшее развитие поведенческого подхода к формированию и развитию зависимости. Психоделическая революция. Разработка клинических аспектов алкоголизма и наркоманий. Фармакологические новации в лечении психических заболеваний и химических аддикций. Открытие специфических рецепторов и эндогенных лигандов психоактивных субстанций (опиатов, ГАМК, дибензодиазепинов). Распространение движения Анонимных алкоголиков в мире. Первые психологические теории аддиктивного поведения.

С середины 60-х годов число научных публикаций, в частности, в американской психологической литературе резко увеличивается. Причины этого явления достаточно серьезны, чтобы остановиться на них подробнее. Ситуация, сложившаяся в США в 60-х годах текущего века, привела к значительному росту аддиктивных состояний в популяции, что до сих пор имеет значительные социальные последствия. К 1955 году число пациентов в государственных психиатрических клиниках США составляло 559000 человек. Отсутствие адекватного медико-социального контроля, факты злоупотребления со стороны персонала некоторых больниц, недостаточное финансирование привели к снижению качества психиатрической помощи, а в отдельных клиниках – к антигуманному обращению к пациентам. Это вызвало рост антипсихиатрических настроений в обществе, которым

способствовали тенденциозные литературные произведения. Проблема положения душевнобольных в США попала в центр общественного внимания.

В результате был выбран путь деинституализации. Толчком к такой политике послужило избрание в 1960 году президентом США Джона Кеннеди. Особое отношение президента к психиатрической тематике было продиктовано личными причинами – его сестра страдала шизофренией и долгие годы провела в лечебнице для душевнобольных. Кеннеди предоставил средства для резкого сокращения численности пациентов в государственных психиатрических клиниках, возглавил движение в поддержку умственно отсталых и психически больных, а также предложил создать сеть Окружных центров психического здоровья, финансируемых из федерального бюджета, которые были бы альтернативой психиатрическим больницам штатов. Это начинание было самым крупным провалившимся социальным экспериментом в Америке.

В период с 1955 по 1993 годы численность пациентов в государственных психиатрических клиниках США сократилась до 90 тысяч, то есть в 6,21 раза. В этот же период численность населения страны выросла со 166 до 258 миллионов человек, а это значит, что 90% из числа тех, кто сорок лет назад был бы помещен в психиатрическую больницу, в ней не находился. Программа деинституализации потерпела полный провал. Основным ее результатом стало практически полное отсутствие медицинского и социального контроля за большинством психически больных. В данной популяции резко возросла бездомность, агрессивное и антисоциальное поведение, алкоголизация и наркотизация. Рост последней многократно усилился за счет психоделической революции, проходившей в те годы в США, и активному внедрению наркотиков в западный социум.

В этот период формируется понятие о специфической коррекции аддиктивных состояний – с 50-х годов применяется заместительная терапия героиновой аддикции (метадон, лево-альфа-ацетилметадол) и аверсивная терапия алкоголизма (ди-сульфирам). В 1974 году L. Wickler предложил фармакотерапию с применением опиоидных антагонистов (налтрексон, налмифен), основанную на поведенческой концепции «блокирования». В ходе проведения этого лечения блокируются эйфоригенные эффекты опиоидов, что приводит к снижению, а затем и затуханию мотивации к аддиктивному поведению.

С середины 60-х годов появляются первые сообщения об особой группе аддиктивных личностей. Она характеризовалась рядом специфических признаков: возраст от 16 до 25 лет; высокий уровень суицидов; антиобщественное и криминальное поведение; бродяжничество; полинаркотизм с преимущественным приемом «тяжелых» наркотиков и алкоголя; несоответствие аддикции и уровня десоциализации; высокая резистентность к медицинским и психосоциальным мерам коррекции. Была

высказана идея о необходимости консолидации усилий психологов, психиатров, работников социальной сферы и полиции при проведении ресоциализационных мер. На основании серьезного анализа литературы по этому вопросу V.B. Brown с соавт. (1989) делают пессимистический вывод, что несогласованность работы различных структур здравоохранения и психосоциальной практики не смогла выработать единую тактику коррекции ассоциированных расстройств.

Получает дальнейшее развитие движение «Анонимных алкоголиков» и «Анонимных наркоманов» (с 1953 г.). На основе программы была создана так называемая Миннесотская модель лечения, предполагающая участие профессионала-психотерапевта взамен равного участника.

В отечественной специальной литературе в этот период появляются серьезные исследования, которые вносят вклад в изучение аддиктивного поведения. В классических работах И. Н. Пятницкой (1975) определяется понятие наркоманической зависимости и проводится детальный анализ формирования и развития наркоманий, а также выделяются три основных симптомокомплекса в структуре этого состояния: синдром измененной реактивности, синдром психической зависимости, синдром физической зависимости, а также последствия и осложнения наркотизации.

VI этап – 80-е годы XX века и по настоящее время

Разработка концептуальных вопросов аддиктивного поведения, его классификаций, введение понятия о химических (алкоголизм, наркомании, токсикомании) и нехимических аддикциях (трудоголизм, гэмблинг, фанатизм, и пр.). Транскультуральный подход в аддиктологии. Появление новых вариантов аддикций (виртуальная, рекламная, деструктивные культы). Отход от патернализма в отношении зависимых личностей, перенос акцентов психокоррекционной работы на их социальное функционирование и качество жизни. Эпидемия наркомании в России.

В 90-е годы XX века произошло оформление аддиктологии как самостоятельного научного явления. Основной причиной этого стало рассмотрение алкоголизма, нарко- и токсикоманий как единого процесса, имеющего свои феноменологические и динамические характеристики. Дальнейшие научные исследования показали, что некоторые поведенческие паттерны имеют психологическую структуру, сходную со злоупотреблением психоактивными веществами.

На современном этапе развития аддиктологии выдвинуто большое количество психологических гипотез развития зависимого поведения. Так, психоаналитическое направление трактует аддикцию как следствие актуализации защитных механизмов личности или способ преодоления базальной тревоги. Персонологический подход предполагает наличие специфических типов личности или личностных черт, определяющих

тропность к аддиктивному поведению. Мотивационный подход к аддикции представляют теории реактивного сопротивления и заученной беспомощности. Социально-когнитивное направление рассматривает аддикцию как вариант преодоления протрагированной социальной фрустрации. Гипотеза «самолечения» предполагает, что аддиктивное поведение возникает в ситуациях саморегулирования личностью психологической или социальной дезадаптации.

Зачастую в этих работах, а в мире издается порядка 50 тематических журналов, в год выпускаются сотни монографий, анализируются лишь отдельные виды аддиктивного поведения, или же их отдельные черты (психологические, культуральные, социальные и пр.). Их анализ показывает, что часто в исследованиях анализируются «факторы риска», или на небольшом материале строятся эмпирические догадки.

Концептуальное развитие учение об аддиктивном поведении получило в работах Ц.П. Короленко и Н.В. Дмитриевой (1988-2000). Основные положения изложены в монографиях «Социодинамическая психиатрия» (1999) и «Психосоциальная аддиктология» (2001). В работах этих авторов аддиктивное поведение характеризуется стремлением к уходу от реальности искусственным образом. Оно детерминировано биологическими, психологическими и социальными факторами и является транскультуральным феноменом. Аддиктивное поведение характеризуется стереотипной динамикой. Начальный период потребления психоактивных агентов (или реализации иных аддиктогенных поведенческих паттернов) сопряжен с переживанием интенсивных эмоциональных состояний и фиксацией их в сознании. Возникает понимание, что существует способ легкого изменения своего психического состояния без обращения к глубоким эмоциональным, духовным контактам.

В дальнейшем постепенно устанавливается частота реализаций аддиктивных мотиваций, координирующая с фрустрациями и порогом их переносимости. Аддиктивный ритм учащается, естественные отношения с людьми затрудняются, становятся менее привлекательными. Зависимое поведение становится интегрирующей частью личности, способом реагирования при встрече с трудностями в реальной жизни. В ситуациях повышенных требований, усиленного контроля возможно временное прекращение аддиктивной реализации, однако аддиктивные подходы сохраняются и находят отражение в нарушении межличностных отношений. Возможен переход на другие виды аддиктивных реализаций. Невозможно разубеждение на уровне логики, здравого смысла в связи с вытеснением реальной ситуации, «мышлением по желанию». Последующее развитие приводит к полной доминации аддиктивного поведения, определенного стиля жизни, отношений с людьми. Характерно отчуждение, нарушение контактов не только на глубинно-психологическом, но и на социальном уровне. Доминирующее аддиктивное поведение приводит на заключительном этапе к

апатии, невозможности получить прежнее удовлетворение от реализации аддиктивных мотивов, что сочетается с разрушением здоровой до-аддиктивной личности.

Существенный вклад в развитие отечественной аддиктологии внес профессор Казанского федерального университета – В.Д. Менделевич. В 2007 году под его редакцией выпущено первое в России «Руководство по аддиктологии», в котором представлены как теоретические разделы, описывающие современное понимание этиопатогенеза аддиктивных расстройств, их диагностические и дифференциально-диагностические критерии, так и частные вопросы клиники, терапии и реабилитации различных зависимостей.

Проблема аддиктивного поведения получила особое содержание в связи с резким ростом потребления наркотиков в Российской Федерации, распространением аддиктивных поведенческих паттернов в обществе и низкой эффективностью существующих коррекционных и профилактических мероприятий. Мировая статистика свидетельствует о повсеместном и неуклонном увеличении химически зависимых лиц (И.Е. Куприянова, В.Я. Семке, И.П. Логинов, Н.А. Бохан с соавт., G.F. van de Wijngaart, C. Ben-Zion, и др.). Распространение этого заболевания в настоящее время приобрело характер эпидемии (И.Н. Пятницкая). Как указывает D.R. Wesson, жители планеты тратят на незаконное приобретение наркотиков больше средств, чем на питание, жилье, одежду, образование и медицинское обслуживание вместе взятых.

Среди многих проблем, стоящих перед российским обществом, на одно из первых мест все увереннее выходит проблема наркомании как глобальная угроза здоровью населения страны и национальной безопасности. Масштабы и темпы распространения наркомании и алкоголизма в стране таковы, что ставят под вопрос физическое и моральное здоровье молодежи и будущее значительной ее части, социальную стабильность российского общества уже в ближайшей перспективе (С.А. Караганов, И.Е. Малашенко, А.В. Федоров).

В современном обществе неумолимо развиваются аддиктивные тенденции, на индивидуально-психологическом уровне приводящие к доминации аддиктивных поведенческих паттернов. Социально-экономические реалии таковы, что в современном обществе одним из основных критериев референтности является потребительское поведение человека. Нарастает количество других форм аддиктивного поведения: злоупотребление пищей и пищевыми добавками, азартные игры, включая многочисленные лотереи, сексуальные аддикции, работоголизм (у детей – это неуемное стремление только зарабатывать, нежелание заниматься учебой, которая «ничего не дает» в смысле увеличения заработка), Интернет-аддикция, «селфимания» и пр. (В.Ю. Завьялов).

Эффективность существующих на сегодняшний день методов коррекции аддиктивных расстройств оценивается как крайне низкая.

Например, для героиновой аддикции уровень годовых ремиссий в официальных лечебных учреждениях не превышает 4-6 %. Не намного выше он и в конъюнктурных коммерческих клиниках (программа «Детокс», клиника Маршака и пр.). Тактика лечения разбивается на серию медицинских мероприятий по нормализации физического и психического состояния клиента в отдельно взятый момент времени (А.Г. Софронов). Парадоксальность аддикции как психологического феномена заключается в том, что субъективно аддикт чувствует себя комфортнее в процессе ее реализации, чем в период поддержания, уровень его фрустрации в абстиненции возрастает многократно. В связи с чем возникает принципиальная в коррекционном отношении проблема интернальной оценки аддикции, ее роли в системе идентичности субъекта. Не менее значимым аспектом является анализ эффективности социальной активности аддикта, что в комплексе составляет понятие качества жизни человека.

Вопросы и задания

1.Какие научные дисциплины рассматривают проблемы зависимости?

2. Перечислите основные этапы развития аддиктологии.

3. Охарактеризуйте этапы формирования учения о зависимом поведении.

4.Оцените вклад россйских ученых в формирование аддиктологии как науки.

Литература:

Основная

1. Руководство по аддиктологии / под ред. проф. В. Д. Менделевича. СПб.: Речь, 2007. – 768 с.

Дополнительная

2. Валентинов, А.М. Заблудившиеся в сети // Третья столица. – Омск, 2000 -№49.-С. 22.

3. Ждан, А.Н. История психологии: от античности к современности. – М.: Педагогическое общество России, 1999. – 512 с.

4. История незаконного оборота и потребления наркотиков: Учебно-методическое пособие. / Авторы-составители: Казаринов Ю.Л., Самойлов И.Ю., Файрушина Р.Д. – Уфа: УФ СЗИПК ФСКН России, 2012. – 90 с.

5. Кулганов, В.А., Белов, В.Г., Парфенов, Ю.А. Превентология. Профилактика социальных отклонений: учеб. пособие. – СПб.: Питер, 2014. – 304 с.

6. Пятницкая, И.Н. Клиническая наркология. – Л.,1975. – 342 с.

7. Четвериков, Д.М. Психологические механизмы и структура аддиктивного поведения личности: Дисс. … докт. психол. наук. – Новосибирск, 2002. – 350 с.

1.2.Факторы, способствующие развитию аддиктивного поведения

Становление аддиктивного поведения отличается широким индивидуальным своеобразием, но в целом можно выделить ряд закономерных этапов (схема 2).

Схема 2

Этапы становления аддиктивного поведения

Начало (исходная) точка – возникновение и фиксация в сознании связи между переживанием интенсивного изменения психического состояния и приемом определенного вещества. Человек испытывает эмоциональный подъем, связанный с рискованным, азартным поведением или химическим воздействием

↓

Установление аддиктивного ритма – установление определенной частоты обращения к средству аддикции, пока только в моменты психологического дискомфорта. Человек прибегает к предмету аддикции в ситуациях фрустрации, при этом межличностные отношения постепенно отходят на второй план, нарастает душевный дискомфорт, провоцирующий аддиктивное поведение

↓

Учащение аддиктивного ритма – формирует стереотип реагирования на психологический дискомфорт. Аддиктивное поведение становится стереотипным ответом на требования реальности, аддиктивные потребности доминируют в мотивационной сфере личности; человек не реагирует ни на критику его поведения, ни на проблемы близких людей

↓

Доминирование аддикции – формируется индивидуальная психическая и физическая зависимость от аддиктивного агента. Аддикт полностью отчуждается от общества и своей прежней личности. окружающие воспринимают его как «конченого» человека

↓

Катастрофа – Аддикция разрушает не только психологический фон человека, но и его физическое здоровье. К такому же исходу приводят и нехимические аддикции: духовный вакуум и психологические проблемы обостряют психосоматические проявления

В. Каган (1999) выделяет три этапа становления аддиктивного поведения.

1 этап. Первые пробы. Совершаются обычно под чьим-либо влиянием или в компании. Немалую роль здесь играют любопытство, подражание, групповой конформизм и мотивы группового самоутверждения. Глубинная

мотивация восходит к присущей человеку потребности в изменении состояний сознания: вероятность того, что первые пробы перерастут в развернутый процесс формирования аддиктивного поведения и последующего перерастания в болезнь тем больше, чем меньше возраст при первых пробах и чем меньше потребность в изменении сознания удовлетворяется социально одобряемыми способами. Выбор средства на этом этапе непроизволен и зависит от этнокультуральных особенностей, особенностей субкультуры, опыта группы и доступности средства. По разным причинам (удовлетворенного любопытства, страха наказания, опасения и переживания, разрыва с компанией и т. д.) первые пробы чаще всего не имеют продолжения, исключение составляют табакокурение и культурально санкционированная алкоголизация.

2 этап. Поисковое аддиктивное поведение. Следующим за первыми пробами идет этап экспериментирования с различными видами психоактивных веществ. Обычно оно присуще младшему подростковому возрасту. Для одних подростков важно их употребление как знак принадлежности к группе, для других – сам факт изменения состояния сознания («отруб», «отключка»), для третьих – качество вызываемых эффектов и особенности «кайфа». Как правило, этот этап разворачивается в компании и оформляется по алкогольному типу – для веселья, раскованности, обострения восприятия, снятия сексуальных барьеров, выражения отношения. Характерно активное экспериментирование с поиском новых средств и способов их употребления. По мере прохождения этого этапа формируется индивидуальное предпочтение одного из средств или предпочитаемый их спектр. Индивидуальной психической зависимости еще нет, но может формироваться групповая психическая зависимость, «автоматически» запускаемая сбором группы. От такого полисубстантного аддиктивного поведения В. Каган (1999) отличает моносубстантное, когда и первые пробы, и поисковое экспериментирование определяется доминирующей культуральной традицией (самогон в сельских районах России, гашиш, опиаты, и т. д. в других этносоциальных средах).

3 этап. Переход аддиктивного поведения в болезнь.

Происходит под влиянием множества разнообразных факторов, которые можно условно разделить на социальные, психологические и биологические. Рассмотрим данные факторы детально.

1.2.1. Биологические факторы риска

Биологические факторы риска – это «внутренние» факторы организма, врожденные или приобретенные, обусловленные генетическими, биологическими, нейрофизиологическими, нейрохимическими механизмами, соматическими или психопатологическими особенностями,

обусловливающими предрасположенность к возникновению и формированию зависимости от ПАВ.

В работах исследователей эти факторы называются по-разному: биологические факторы, биофизиологические факторы, медико-биологические и др.

Соотношение биологических и средовых детерминант в развитии химических аддикций может быть представлен с позиций выделения двух компонентов риска: «риска начать» и «риска стать» (Анохина И. П., Москаленко В. Д., Арзуманов Ю.Л., Дудко Т. Н., Иванец Н. Н. и др.).

Риск начать употреблять ПАВ обусловлен в основном социально-психологическими факторами. Риск стать аддиктом определяется преимущественно факторами медико-биологическими.

К медико-биологическим факторам риска различные исследователи относят генетические или наследственные факторы, врожденные или приобретенные нейрофизиологические, нейрохимические, энзимные, морфологические особенности организма, соматические, психопатологические расстройства и собственно наркогенные свойства ПАВ.

В целом общие биологические факторы риска злоупотребления ПАВ представлены в табл. 1.

Таблица 1

Основные биологические факторы риска злоупотребления ПАВ

Сфера	Фактор риска
Генетическая предрасположенность	– наличие у несовершеннолетнего отца, матери, брата или сестры, больных алкоголизмом или наркоманией; – наличие алкоголизма и наркомании у более отдаленных родственников.
Нейрофизиологические и нейрохимические особенности	– выраженная межполушарная асимметрия с подавлением активности правого полушария головного мозга; – снижение или полное отсутствие волны Р300 коркового вызванного потенциала; – истощенность нейромедиаторных систем; – степень изначальной толерантности.
Психопатологические особенности	– психические расстройства и заболевания; – депрессивные расстройства; – маниакальные расстройства; – амотивационные расстройства; – патология волевой деятельности – компульсивность; – синдром нарушения внимания с гиперактивностью.

На современном уровне знаний возможность наследования и генетической предрасположенности к злоупотреблению ПАВ достаточно

хорошо изучены. Исследования данного вопроса проводятся в основном тремя методами: генеалогическими, близнецовыми и исследованиями приемных детей и их биологическими и приемными родителями (Гончаров М.В., Котляров А.В., Москаленко В.Д., Юлдашев В.Л. и др.).

Данные генеалогических исследований позволяют сделать вывод – существенный фактор риска заболеть алкоголизмом или наркоманией заключается в наличии у индивида отца, матери, брата или сестры, больных алкоголизмом или наркоманией. Наличие алкоголизма и наркомании у более отдаленных родственников также повышает риск, но в меньшей степени, чем заболевание родственников первой степени родства. Чем выше плотность алкоголизма и наркомании в семье, тем выше риск для еще не заболевших членов семьи (И.П. Анохина, В.Д. Москаленко).

Надежно разделить генетические и средовые факторы, играющие роль в передаче заболеваний из поколения в поколение, позволяет метод изучения приемных детей. Так, дети, биологические родители которых больны алкоголизмом, воспитанные приемными родителями, имеют повышенный риск алкоголизма по сравнению с приемными детьми, рожденными от родителей, не больных алкоголизмом. Наличие биологического родителя, больного алкоголизмом, повышает риск развития алкогольного заболевания в потомстве в 32 раза. При этом обнаружилось, что дочери чаще оказываются больными при наличии алкоголизма у матери, чем в случае, если болен отец.

Результаты этих исследований убедительно доказывают важную роль генетических факторов, обусловливающих высокую частоту алкоголизма и наркоманий у индивидов, унаследовавших предрасположенность к этим заболеваниям.

Как уже отмечалось, при анализе биологических механизмов зависимости одной из основных предпосылок высокой мотивации потребления ПАВ является выраженная недостаточность активности «системы подкрепления», обусловленная главным образом дефицитом катехоламиновой нейромедиаторной системы, и в частности дефицитом нейромедиатора дофамина. Это особенности нейромедиаторного обмена могут передаваться генетически, обусловливая высокий риск заболевания алкоголизмом и наркоманиями у потомства.

Употребление ПАВ родителями приводит не только к генетической предрасположенности к зависимости от ПАВ у потомства, но может вызвать тяжелые нарушения деятельности организма у их детей, что в свою очередь повышает риск развития у них зависимости в дальнейшем. Это, прежде всего, относится к такому фактору, как употребление матерью алкоголя или наркотиков в период беременности. Употребление алкоголя при беременности приводит к высокому риску формирования у ребенка алкогольного синдрома плода. Если женщина во время беременности принимает наркотики, то чрезвычайно высоким представляется риск рождения ребенка с неонатальным синдромом лишения наркотиков.

Современные исследования нейрофизиологических механизмов предрасположенности к формированию зависимости от ПАВ сосредоточены в основном на изучении активности различных участков мозга. Основным инструментом этих исследований является изучение биоэлектрической активности мозга. Так, при обследовании детей группы риска из семей алкоголиков и наркоманов были получены данные о снижении активности коры головного мозга в целом и более выраженном ухудшении работы правого полушария. Психологическими исследованиями было подтверждено, что это снижение отражало ухудшение способности к концентрации и устойчивости внимания, слабость анализаторных, когнитивных, мнемических функций, что приводило к трудностям адаптации к условиям среды. У таких детей отмечалась слабая мотивация к учебе и плохая успеваемость, обеднение интересов, снижение уровня общения, проявлялись такие личностные особенности, как тревожность, чувство неуверенности.

Другим значимым биологическим маркером предрасположенности к формированию зависимости от ПАВ, связанным с нейрохимическими механизмами, является определение истощенности нейромедиаторных систем, в частности, дефицита нейромедиатора дофамина и его метаболитов (Анохина И.П., Арзуманов Ю.Л., Галактионов О.К., Москаленко В. Д.).

Особенности функционирования нейромедиаторных систем обусловливают степень изначальной **толерантности** к ПАВ. Выделяют индивидуальную непереносимость, низкую и высокую устойчивость (толерантность) по отношению к употреблению ПАВ. На изначальную толерантность оказывает влияние как генетическая предрасположенность, так и природа употребляемого вещества. Разные психоактивные и наркотические вещества имеют разный потенциал формирования зависимости. Для формирования зависимости от некоторых из них достаточно однократного употребления. Зависимость от других формируется постепенно, но при условии ее формирования патологическое влечение к ПАВ становится не менее сильным и выраженным.

По данным отечественных и зарубежных авторов, психические расстройства и заболевания могут являться факторами риска развития зависимости от ПАВ. Люди с психическими расстройствами чаще обращаются к наркотикам и алкоголю. Особенности реагирования психически больных делают их более восприимчивыми и к токсикоманиям. Нередко они используют наркотики, чтобы восстановить эмоциональный дефицит, компенсировать психосоциальные проблемы или редуцировать актуальные психиатрические синдромы.

Психическими нарушениями, приводящими к употреблению наркотиков, могут являться депрессии, состояния, связанные с астенией, потерей инициативы, безразличием к окружающему, отсутствием побуждений к деятельности, обеднением моторики, значительным оскудением эмоциональной и интеллектуальной сферы.

ФГБОУ ВПО «Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы»
Институт педагогики
Кафедра музыкального образования и хореографического искусства

Т.И.Политаева

История зарубежной музыки в профессиональной подготовке будущего педагога-музыканта

Учебно-методическое пособие для студентов педагогических вузов направления подготовки «Педагогическое образование», профиля «Музыкальное образование», уровня подготовки бакалавриат

Уфа – 2016

УДК 78.03

ББК 85.313(4)
П 50

Печатается по решению учебно-методического совета ФГБОУ ВПО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»

Научный редактор – Э.Б. Абдуллин, доктор педагогических наук, профессор

Рецензенты:

Е.Р.Скурко, доктор искусствоведения, профессор

И.Р.Левина, кандидат педагогических наук, доцент

Политаева, Т. И. История зарубежной музыки в профессиональной подготовке будущего педагога-музыканта [Текст]: учебно-методическое пособие / Т.И.Политаева. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2016 – 142 с.

Учебно-методическое пособие содержит теоретический материал, отражающий содержание курса дисциплины «История зарубежной музыки», изучаемой студентами педагогических вузов направления подготовки «Педагогическое образование», профиля «Музыкальное образование», уровня подготовки бакалавриат.

Разработка учебно-методического пособия преследует цель создания целостной картины развития западноевропейского музыкального искусства в социальном и культурном контексте, начиная с эпохи первобытного общества и заканчивая эпохой барокко. В связи с этим пособие предусматривает изучение музыкального искусства в связи с социально-историческими процессами, а также на широком историко-культурном фоне, отражающем сложную систему взаимосвязей музыки с литературой, драматургией, философией и изобразительными искусствами.

В пособии дается описание основных исторических этапов развития западноевропейской музыки с древнейших времен до середины XVIII века, характеристики творчества выдающихся композиторов. В пособие включены контрольные вопросы, рекомендуемые списки музыкальных произведений для прослушивания и списки литературы по разделам курса.

Издание адресовано, прежде всего, студентам-бакалаврам; в качестве дополнительного материала может быть рекомендовано магистрам, слушателям курсов повышения квалификации.

©Изд-во БГПУ, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....4

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....8
Тема 1. Музыкальная культура первобытного общества.....8
Тема 2. Музыкальная культура Древнего Востока.....11
Тема 3. Музыкальная культура античности.....19
Контрольные вопросы к разделу I.....*28*
Рекомендуемый список музыкальных произведений для прослушивания.....*29*
Рекомендуемая литература к разделу I.....*29*

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....31
Тема 1. Общая характеристика музыкальной культуры эпохи Средневековья.....31
Тема 2. Церковная музыка эпохи Средневековья.....33
Тема 3. Светское искусство Средневековья.....37
Тема 4. Народная музыка Средневековья.....38
Контрольные вопросы к разделу II.....*39*
Рекомендуемый список музыкальных произведений для прослушивания.....*40*
Рекомендуемая литература к разделу II.....*40*

РАЗДЕЛ III. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....43
Тема 1. Характеристика музыкальной культуры эпохи Возрождения.....43
Тема 2. Хоровая музыка эпохи Возрождения.....48
Тема 3. Инструментальная музыка эпохи Возрождения.....53
Контрольные вопросы к разделу III.....*55*
Рекомендуемый список музыкальных произведений для прослушивания.....*56*
Рекомендуемая литература к разделу III.....*56*

РАЗДЕЛ IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА (ЭПОХА БАРОККО).....59
Тема 1. Характеристика музыкальной культуры XVII – первой половины XVIII века.....59
Тема 2. Опера XVII – первой половины XVIII века.....69
Тема 3. Иоганн Себастьян Бах.....78
Тема 4. Георг Фридрих Гендель.....85
Контрольные вопросы к разделу IV.....*90*
Рекомендуемый список музыкальных произведений для прослушивания.....*91*
Рекомендуемая литература к разделу IV.....*94*

БИБЛИОГРАФИЯ.....99

ПРИЛОЖЕНИЕ.....106

ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «История зарубежной музыки» изучается студентами педагогических вузов направления подготовки «Педагогическое образование», профиля «Музыкальное образование», уровня подготовки бакалавриат в блоке обязательных дисциплин вариативной части Б3.В.ОД, входит в модуль «История музыки».

В подготовке будущих педагогов-музыкантов к профессиональной деятельности важнейшее значение имеет развитие у них способности к всестороннему осмыслению музыкально-педагогической действительности. Одним из определяющих факторов в этом процессе является изучение дисциплины «История зарубежной музыки», так как ее освоение дает понимание сущности различных исторических эпох, стилей, художественно-эстетических и музыкальных течений, творчества зарубежных композиторов.

Во множестве типовых программах по данной дисциплине (Г.Гуревич, М.Друскин, Т.Ливанова и др.) внимание авторов сконцентрировано на историческом обзоре истории музыки и соответственно музыкальных произведений. История зарубежной музыки в данных программах представлена как контекст, на основе которого раскрываются проблемы музыкальной науки как зарубежной, так и отечественной, а также создается общая картина всемирного историко-педагогического процесса.

Дисциплина «История зарубежной музыки» занимает особое место в системе профессионально-ориентированной подготовке студентов. Она предполагает интеграцию теоретических, исторических и методических знаний. История зарубежной и отечественной музыки, история музыкального образования, методика преподавания музыки, анализ музыкальных произведений – это, безусловно, взаимосвязанные явления. В связи с этим, становление и развитие зарубежного и отечественного музыкального образования целесообразно рассматривать не только в совокупном единстве, но и во всем многообразии и различии.

Новшеством разработанного учебно-методического пособия является включение в его содержание контрольных вопросов, рекомендуемых списков музыкальных произведений для прослушивания и списков литературы по разделам курса.

Целью дисциплины является формирование общекультурных компетенций:

- ОК-3 (способность понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества);
- ОК-14 (готовность к толерантному восприятию социальных и культурных различий, уважительному и бережному отношению к историческому наследию и культурным традициям).

Данная дисциплина *продолжает после курса музыкальной литературы*, изученным студентом ранее в начальном (детская музыкальная школа, детская школа искусств) или среднем специальном профессиональном учебном заведении (педагогическом колледже, музыкальном училище и др.) и завершает необходимую для будущего педагога-музыканта подготовку в данной

предметной области на более высокой ступени музыкально-исторического образования.

Студент, приступивший к изучению данной дисциплины, должен обладать *следующим уровнем подготовки, необходимым для ее изучения*:

Уметь:

- анализировать музыкальное произведение, его стилевые и жанровые особенности в контексте особенностей художественной эпохи;
- работать с нотным материалом и учебно-методической литературой;
- рассказывать о музыкальных произведениях, зарубежных композиторах с использованием музыкальных иллюстраций.

Знать:

- основные этапы истории зарубежной музыкальной культуры;
- основные стилевые особенности пройденных музыкальных произведений (форма, музыкальные образы, выразительные средства, жанровые признаки и элементы стилей), их основные темы на слух;
- музыкально-исторические и биографические сведения о зарубежных композиторах как о наиболее ярких представителях изучаемых направлений истории музыки.

Дисциплина «История зарубежной музыки» является предшествующей для дисциплин «История русской музыки», «История отечественной музыки», «Основные направления современной музыки», «Музыкальное творчество композиторов Республики Башкортостан».

В результате освоения дисциплины студент должен:

Знать:

- сущность истоков и основных этапов развития истории зарубежной музыки, осознавать музыкально-исторический процесс во взаимосвязи явлений истории, науки, культуры и искусства;
- основные моменты жизненного и творческого пути зарубежных композиторов;

стилевые особенности, индивидуальные черты музыкального языка зарубежных композиторов;

- историю развития музыкальных жанров, их индивидуальное преломление, в соответствии со стилевыми особенностями в творчестве зарубежных композиторов;
- музыкальные произведения зарубежных композиторов, рассматривать их с точки зрения репрезентативности в отношении стилей и жанров в качестве иллюстраций этих явлений;
- социально-культурные и общекультурные условия музыкально-исторического процесса в Европе;
- проблемы музыкального исполнительства, образования, науки;

***Уметь*:**

- профессионально осмыслить исторический процесс развития зарубежной музыки в его причинно-следственных связях, этапы развития музыкальных жанров;

- на уровне обобщений делать выводы о стилевых особенностях композитора, его новаторстве, трактовке жанров и форм, значении творчества в зарубежной музыке;

- делать сравнительный анализ творчества, находить общие моменты для национальной школы и индивидуальную уникальность стиля композитора;

- анализировать музыкальные произведения с точки зрения особенностей индивидуального стиля композитора и в контексте развития данного жанра;

- корректно выражать и профессионально аргументировать знания в данной предметной области;

- искать, обрабатывать и использовать дополнительную информацию по данной дисциплине;

- использовать полученную систему знаний в своей профессиональной деятельности;

Владеть:

- системой знаний об этапах становления и развития истории зарубежной музыки, творчестве композиторов, их произведений, стилистических особенностях, трактовки музыкальных жанров;

- навыками самостоятельной исследовательской деятельности, выраженной в поиске, анализе и систематизации сведений;

- владеет профессиональным языком предметной области знаний;

- навыками планирования учебного процесса: мотивационным, исполнительским и оценочно-рефлексивным этапами;

- методами анализа и обобщения на разных уровнях: от анализа отдельного музыкального произведения, индивидуального стиля композитора, стиля композиторской школы, стиля эпохи.

Содержание учебного материала дисциплины «История зарубежной музыки» выстроено с учетом поставленных задач. В связи с этим основополагающим предстает принцип историзма, направленный на анализ явлений, событий зарубежной музыкальной культуры в их историческом развитии, а этапы развития жанра, эволюция стиля композитора изучается в контексте эпохи. Другими словами, любое явление рассматривается как развивающаяся система, имеющая свои исторические предпосылки и предыдущие этапы развития.

Одним из обязательных условий успешного усвоения студентами учебного материала и формирования компетенций является их систематическая самостоятельная работа. В процессе самостоятельного приобретения новых знаний и совершенствовании уже накопленных, происходит развитие способностей интеллектуального и творческого развития будущего педагога-музыканта.

В связи с тем, что студент работает без посторонней помощи, важным предстает рациональность, продуманность преподавателем объема и форм заданий. Самостоятельная деятельность студентов по дисциплине «История зарубежной музыки» включает различные типы работ: воспроизводящие самостоятельные работы по образцу; реконструктивно-вариативные; эвристические; творческие.

Самостоятельная работа будущих учителей музыки состоит из следующих ***видов заданий:***

1. поиск, обработка, конспектирование и использование информации, ее грамотное донесение в качестве сообщения, доклада, реферата, ответа на вопрос семинарского занятия;
2. конспектирование статей, монографий, учебников и учебных пособий по той или иной теме – предпринимается по отношению к вопросам, не рассмотренным на лекционных занятиях или рассмотренных недостаточно полно, рассматриваемый материал должен быть доступен для самостоятельного анализа студентов данного периода обучения;
3. составление тестов, кроссвордов, презентаций по пройденным темам;
4. анализ музыкального произведения;
5. заучивание музыкальных тем наизусть;
6. прослушивание музыкальных произведений и подготовка к музыкальной викторине;
7. решение тестов, работа с аттестационными измерительными материалами по разделам дисциплины.

Перечисленные виды самостоятельной работы распределяются внутри курса дисциплины «История зарубежной музыки». Самостоятельная работа дается преподавателем за 1-2 недели до ее сдачи. При этом преподаватель определяет сроки их выполнения, сообщает требования к поурочным заданиям, к зачету, график контроля их выполнения, сведения о рекомендованной литературе.

Порядок контроля в зависимости от характера самостоятельной работы может иметь разный характер:

1) дистанционный характер контроля, т.е. без непосредственной встречи с преподавателем (например, сдача электронного варианта тестирования, составление презентаций, кроссвордов и т.п.);

2) непосредственный характер контроля, т.е. на аудиторных практических занятиях, если порядок контроля работы предполагает ее защиту студентом (например, защита реферата, демонстрация презентации с ее защитой и т.п.).

Контроль самостоятельной работы студентов осуществляется в виде:

1. проверки конспектов, докладов, рефератов, аннотаций, планов-конспектов, тестов, кроссвордов, письменных контрольных работ;
2. оценки устного выступления студента на практическом занятии;
3. проверки заученных наизусть музыкальных тем;
4. проверки результатом музыкальной викторины.

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Тема 1. Музыкальная культура первобытного общества

Первобытная эпоха была самым длительным периодом в истории человечества. Для некоторых народов она продолжается и в настоящее время. Изучая традиционное искусство, мы можем представить, понять жизнь первобытного человека. Большой интерес представляет современная культура племен Африки, Австралии и Океании, различные виды их художественной деятельности.

Периодизация первобытной культуры. Самым длительным периодом истории человечества и его культуры является каменный век (40 - 4 тыс. лет до н. э.). В нем различают три этапа: палеолит (40 - 12 тыс. лет до н. э.), мезолит (12 - 8 тыс. лет до н. э.) и неолит (10 - 4 тыс. лет до н. э.).

В эпоху неолита медь постепенно вытесняет камень, на смену меди приходит более твердая и прочная бронза (сплав меди с оловом), а затем и железо, намного превосходящее по прочности бронзу. Эпохи бронзы и железа у различных народов начинались в разное время (3—1 тыс. лет до н. э.).

Религиозные представления древнего человека. Жизнь древних людей была неотделима от природы. Люди считали, что в природе всё взаимосвязано. Тотемизм – вера в сверхъестественную связь между группой людей и группой материальных вещей. В качестве тотемов чаще всего выступали животные, реже – растения или предметы. Люди сочиняли рассказы о тотемных животных. Так родились первые мифы. С тотемической мифологией тесно связаны обряды.

Возникновение первобытного искусства. Возникнув в позднем палеолите около 33 тыс. лет до н. э., искусство отражало воззрения, условия и образ жизни первобытных охотников (примитивные жилища, пещерные изображения животных, женские статуэтки). Специалисты полагают, что жанры первобытного искусства возникали примерно в такой последовательности: каменная скульптура; наскальная живопись; глиняная посуда. У земледельцев и скотоводов неолита и энеолита появились общинные поселения, мегалиты, свайные постройки; изображения стали передавать отвлеченные понятия, развилось искусство орнамента.

Первоначально искусство носило синкретический характер, то есть в нем не выделялись и не различались его основные виды: изобразительное искусство, театр, музыка и танец. Они существовали в неразрывном единстве. Другими словами, вокальная музыка существовала в неразрывном единстве с инструментальной музыкой, хореографией, прикладным искусством, искусством костюма и др. Главной причиной такой синкретичности искусства была его тесная связь с религиозными верованиями и особенностями трудовой деятельности первобытного человека.

Памятники первобытной культуры, сохранившиеся до наших дней, представлены главным образом произведениями изобразительного искусства.

В Европе известно более 300 пещер, гротов или навесов с изображениями, бесспорно относящимися к эпохе верхнего палеолита. Из них в России - две.

Виды первобытного искусства. Первобытное искусство представлено в следующих основных видах: графика (рисунки и силуэты); живопись (изображения в цвете, выполненные минеральными красками); скульптура (фигуры, высеченные из камня или вылепленные из глины); декоративное искусство (резьба по камню и кости); рельефы и барельефы, музыка.

Наскальная живопись. Первые рисунки, вероятно, были выполнены самым примитивным способом — пальцами, ветками или костями по мягкой глине. На стенах пещер проводились прямые и волнистые параллельные линии (См. Прил. Рис.1).

К древнейшим изображениям следует также отнести и оттиски человеческой руки с широко расставленными пальцами, обведенные контуром. В Пещере Куэва-де-лас-Манос (район Рио-Пинтурас, провинция Санта-Крус), ее часто называют Пещера рук, стена сплошь покрыта такими контурами (См. Прил. Рис.2). Считается, что их оставили древние охотники между 9 000 и 7 000 годами до н.э. Отпечатки рук имеют значение личного клейма. Краску, скорее всего, выдували сквозь полые стебли растений.

Двадцать пять цветных изображений бизонов в натуральную величину украшают стены пещеры близ деревни Альтамира в Испании (См. Прил. Рис. 3,4,5). В изображениях первобытного человека некоторые животные лежали на земле, другие спокойно щипали траву, третьи, падая от стрелы охотника, корчились в муках. Изображения очень реалистичны, точны в деталях. Передаётся динамика движения.

В живописи палеолита почти нет рыб, змей, птиц, насекомых и растений, зато преобладают крупные животные. Не часто встречаются и изображения человека. Для рисунков этого времени характерна следующая особенность: в рисунках не соблюдены пропорции между величиной отдельных животных. Мамонты и бизоны изображались той же величины, что и горные козлы, и львы.

Древний человек использовал широкую палитру красок. Характерной особенностью первобытного изобразительного искусства была передача глубины пространства. Некоторые изображения, как отмечают специалиста, даже передают перспективу.

Рисунки на стенах пещеры Ляско (Франция) изображают крупных рогатых животных: быков, антилоп Гну. В одном из изображений рядом с упавшим человеком нарисовано раненное большое копытное животное (бизон) с вываливающимся внутренностями (См. Прил. Рис.6). Вообще, изображения человека в эту эпоху единичны.

В пещере Пешь-Мерль (Франция) на отдельной стене длиной 4 метра рисунки нанесены в технике трафарета, по которому распылялась жидкая краска (См. Прил. Рис.7).

В живописи и графике мезолита и неолита преобладают схематические многофигурные композиции, запечатлевшие сцены охоты, военные эпизоды, культовые церемонии. Изображения, сопровождавшие устные рассказы, приобретают более условный характер, а правдоподобие отходит на второй план. Среди них особенно много контурных рисунков, внутренняя часть которых закрашена красками, а иногда покрыта штриховкой. Фигуры животных и

человека невелики по размеру. Одна из интереснейших композиций того времени — «Сражающиеся лучники» (провинция Кастильон, Испания) (См. Прил. Рис.8).

На стенах пещеры Шульган-Таш (Капова пещера, Россия, Башкортостан) хорошо распознаются мамонты, носорог, бизон и лошади эпохи палеолита (См. Прил. Рис.9, 10).

На рисунках в пещере Шове во Франции изображены шерстистый носорог, тарпан, пещерный лев, медведи, пантеры, бизоны и другие животные ледникового периода (См. Прил. Рис. 11,12,13). На сегодняшний день это – одна из самых ранних на Земле образцов живописи (около 32 тыс. лет).

Керамика и орнамент. Особая область первобытного искусства – *орнамент*. В эпоху палеолита появляется орнамент в виде параллельных волнистых линий, зубцов, спиралей, которым покрывали орудия. На керамике орнамент появляется в эпоху неолита вместе с возникновением гончарного дела (См. Прил. Рис. 14, 15). Создавая орнамент по образцам природы, человек стремился к постижению природных знаков.

Особенности музыкального искусства. Истоки музыки коренятся в глубине веков. Древний человек уже был способен различать звуковые тональности и даже упорядочивать их.

Попытки исследовать древнюю музыкальную культуру начались примерно с середины XIX века и опирались в основном на иконографические 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 скребли палкой, трубы-раковины, флейты из костей и рогов животных (См. Прил. Рис. 16 - 22).

Музыка быстро вошла в повседневную жизнь человека.

Некоторые ученые считают, что пение возникло раньше речи. Оно имело бытовой характер и помогало человеку в труде. До вербальной речи пение было мощным невербальным инструментом общения, передававшим чувства.

Музыка первобытного общества была неразрывно связана с трудовым процессом. Например, в охоте использовались голосовые сигналы, крики, шум, они перерастали в конкретные интонации, помогающие организовать коллективный труд

Другой характерной особенностью музыки первобытного общества является связь с религией. В этом проявилась магическая функция музыки. Люди зависели от природы, боялись ее проявлений и обожествляли природные стихии. Появлялись обряды, ритуалы, цель которых умилостивить духов природы. Музыка стала важной частью обрядовых действий.

Важной чертой музыки и всего искусства первобытного общества является синкретизм – изначальная неразделенность танца, слова, музыки, мимики, жестов.

Уже в этот период жизни человечества складывались устойчивые мелодические попевки, которые заложили основу лада. Наиболее древним ладом является пентатоника (См. Прил. Рис. 23).

В музыкальном искусстве первобытного общества уже зарождались элементы многоголосия.

Тема 2. Музыкальная культура Древнего Востока

Понятие «Древний Восток». Древний Восток – историографический термин, применяемый для обозначения совокупности далеких по географическим и хозяйственным условиям областей, оседлых и кочевых народов, существовавших в период истории, который хронологически и генетически предшествовал эллинизму и христианству.

Латинское слово oriens, означающее «восход» (от «там, где солнце встает»). Противоположный термин «Запад» происходит от латинского слова occidens («там, где солнце садится»).

Впервые разделение окружающего мира на Запад и Восток совершили финикийские мореплаватели. Однако всеобщее признание деления мира на эллинизированный и романизированный Запад и «Варварский Восток» получило в античном мире у греков и римлян.

Страны Древнего Востока. К странам Древнего Востока относятся следующие: Шумеро-Аккадийское царство (XXIV – XXII вв. до н.э), Вавилонское государство (III тысячелетие до н. э. - I тысячелетие до н. э.), Ассирийское царство (II тысячелетие до н. э. - VII в. до н. э.), Урарту (XIII в. до н.э. – VI в. до н.э.), Египет (конец IV тысячелетия до н. э. – 476 г. Н. э.), Финикия(II тысячелетие до н. э. - III в. до н. э.), Индия (II половина III тысячелетие до н. э.), Китай (XIV век до н. э.).

Краткая характеристика исторической ситуации и общественного строя. В этих странах сложились первые рабовладельческие общества. Способность человека того времени производить не только необходимый, но и прибавочный продукт, сделало экономически выгодным существование рабства и возникновение классового общества. Господствующий класс в странах Древнего Востока был тесно связан с государственным аппаратом. Класс мелких производителей состоял из свободных и полусвободных земледельцев и ремесленников. Постепенно увеличивающийся класс рабов формировался, в основном, из военнопленных и попавших в долговую зависимость свободных людей.

Всем ранним рабовладельческим обществам, несмотря на присущие им особенности, свойственны некоторые общие черты.

Для характеристики их хозяйственной жизни крайне важным является то обстоятельство, что все они сложились на берегах великих рек Нила, Тигра и Евфрата, Инда, Хуанхе. Главное место занимали сельскохозяйственные общины, возникли также крупные поселения городского типа, что было новым явлением в истории.

Религиозные верования, безусловно отражавшие местные особенности жизни, были принципиально сходными. От периода родового строя остались

пережитки фетишизма, тотемизма, магии, культ предков. Развивались политеитические религии, во многом опиравшиеся на обожествление сил природы: культ бога солнца Ра в Египте, зороастризм в Месопотамии, а также конфуцианство, даосизм, индуизм, синтоизм, брахманизм и др. Намечается движение к формированию монотеизма (религиозная реформа Эхнатона в Египте).

Важно отметить, что в странах Древнего Востока государственное и религиозное устройство общества совпадали. В Египте это выразилось, в частности, в обожествлении фараона. Наконец, существенную роль играла дифференциация населения на всевозможные социальные группы, что приводило к существованию так называемых народных верований.

Общая характеристика культуры стран Древнего Востока. Достижения. Некоторые общие черты были присущи и музыкальной жизни стран Древнего Востока. Народы Древнего Востока создали высокую и своеобразную культуру. Достижениями стран Востока мы пользуемся и в настоящее время. Здесь были освоены и выведены первые растения: хлопок, лен, пшеница, чай, виноград. Были приручены козы, овцы, верблюды, ослы, лошади…

Древний Восток является родиной многих наук, которые не утратили своего значения и в наши дни. К ним относятся: математика, астрономия, астрология, география и картография, биология, медицина.

Для того чтобы правильно измерить длину и ширину каналов, высоту пирамид, правильно рассчитать бюджет государства, размеры налогов с населения, нужно было уметь производить точные расчеты – этому способствовало появление такой науки, как *математика*. В рассматриваемую эпоху математические знания развивались в следующих основных направлениях. Расширяются пределы считаемых предметов, появляются словесные обозначения для чисел свыше 100 единиц — сначала до 1000, а затем вплоть до 10 000. Развитие хозяйства, торговли требовало не просто умения считать, но и умения сохранять на длительное время или передавать на расстояния результаты счета (очень часто — большие числа). Для этого применялись известные еще с древнейших времён бирки, шнуры, нарезки или узлы. На Древнем Востоке математика получила особое развитие в Месопотамии.

Астрономия. Начало счета времени было положено наблюдениями земледельцев за движением Солнца, Луны и звезд. Счет времени, которым мы пользуемся в настоящее время, появился на Древнем Востоке. Люди уже тогда делили время на годы и месяцы, недели и сутки, часы и минуты.

Астрология. Накапливались знания и в системе астрологии. Астрология - это уходящая своими корнями в магию деятельность, состоящая в предсказании будущего (судеб людей, событий разного рода) по поведению, расположению небесных тел (звезд, планет и др.) в форме гороскопов. Древнейший из дошедших до нас гороскопов (из Вавилона) датируется второй половиной V в. до н.э. Астрология строилась, с одной стороны, на религиозном убеждении, что небесные тела являются всесильными божествами и оказывают решающее влияние на судьбы людей и народов. С другой стороны, в основе астрологии лежит представление о всеобщей причинной связи вещей и их повторяемости -

всякий раз, когда на небе будет наблюдаться одно и то же событие, последуют те же следствия. Из взаимного расположения планет между собой, а также из их отношения к знакам зодиака, астрология пытается угадать будущие события и все течение жизни человека.

География и картография. Рост населения, его подвижность, динамизм образа жизни, укрепление племенных союзов, развитие военного дела, политический и военный экспансионизм, развитие обмена, торговли — все это способствовало значительному расширению географического кругозора человека.

Наряду с освоением новых пространств, развитием представлений о границах населенной части планеты совершенствовались формы картографии, создавались карты-схемы местности, способы ориентации по звездам, особенно у народов, осваивавших океанские просторы, народов-мореплавателей.

На смену простейшим способам схематического изображения местности с помощью камней, палок, рисунков на песке и др., которые были характерны для первобытного общества, приходят более долговременные и совершенные «карты». Их либо рисовали, либо вышивали на коже или ткани, либо чертили ножом на коре дерева и т.п.

Биология. Становление земледелия и скотоводства стимулировало и развитие биологических знаний. Одомашнивание животных и растений по самой своей сути предполагает использование такого фундаментального биологического явления, как искусственный отбор (селекция). Благодаря селекции было выведено много новых пород животных и растений, заложена база современной аграрной культуры.

Развитие скотоводства позволило освоить новые зоологические, ветеринарные знания, а развитие земледелия способствовало накоплению ботанических, агрохимических и гидротехнических знаний.

Медицина. Человек осознает себя как самоценное существо, которое хотя и связано с коллективом, его традициями и ценностями, но уже имеет и свои индивидуальные ценности. В обществе растет престиж тех, кто берется лечить людей и кому это удается. Лекарь, врачеватель – это, прежде всего, знаток лечебных трав и народной медицины. Развивается древнейшая традиция лечебного применения средств растительного происхождения (травы, цветы, плоды, кора деревьев и др.) и средств минерального и животного происхождения (жир, части организмов животных и др.). Создаются приемы санитарии и гигиены, появляются физиотерапевтические процедуры, массаж, иглотерапия, диетика, разрабатываются новые хирургические приемы и соответственно металлические хирургические инструменты (скальпель, щипцы и др.). Совершенствуется акушерство - одна из первых медицинских специальностей.

Общая характеристика культуры стран Древнего Востока. Достижения в сфере искусства. *Древний Египет.* Египет – это страна, где зародилась архитектура – искусство строить и украшать здания. Египет называют страной сфинксов и пирамид. На западном берегу Нила, там, где по убеждению египтян «умирает», заходит солнце, расположены египетские пирамиды.

Самой высокой является пирамида Хеопса, первоначально ее высота 146,6 м, сегодня ее высота 137 метров, она равна высоте 50ти-этажного дома. Она является первым из «7 чудес света». Она строилась 20 лет, а 10 лет строилась дорога для подвозки каменных блоков из каменоломен.

Египтяне создали свою письменность – иероглифы, но из-за сложности написания, большого количества иероглифов грамоте научиться было очень сложно. Тогда-то и появились буквы. Их первыми придумали финикийцы - купцы-мореплаватели с восточного побережья Средиземного моря.

Первоначально финикийский алфавит состоял из 22 букв, гласных не было. В VIII веке до н.э. греки добавили гласные буквы. Таким образом, возник алфавит, которым мы пользуемся в настоящее время.

Древний Вавилон. Четыре огромных холма из глины и щебня – вот и все, что осталось от великого и гордого города-царства. Эти знаменитые развалины находятся на левом берегу Евфрата, в сотне километров южнее Багдада.

Одним их «7 чудес света» считаются висячие сады Семирамиды. Сады размещались на 4-х ярусной башне, каждый уступ был насыпан толстым слоем плодородной почвы, на котором были посажены деревья, кустарники, цветы, по каналам вода поднималась вверх и лилась на нижние террасы. Создавалось впечатление, что сады висят в воздухе.

Ученые Вавилона достигли больших успехов в математике, их изобретениями мы пользуемся до сих пор: делим часы, минуты на 60 частей, а окружность – на 360°.

В Вавилоне впервые были изобретены солнечные часы. В долине Тигра и Евфрата была создана первая в мире библиотека из глиняных книг.

Древняя Индия. Индию всегда считали страной сказочных богатств. Но главное богатство Индии – это ее талантливые художники, ремесленники, архитекторы.

Индийцы первыми научились получать сахар из сахарного тростника.

Они научились делать хлопчатобумажные ткани, что очень поражало чужеземцев. Они удивлялись тому, что белая шерсть растет прямо на кустах.

Ещё в Индии появилась игра в шахматы.

Древний Китай. Задолго до нашей эры по всему миру стала распространяться молва о Китае – удивительной и загадочной стране. Это страна, в которой находится одно из знаменитых сооружений – Великая китайская стена. Это самое большое оборонительное сооружение на Земле.

Древние китайцы первыми в мире начали производить шелковые ткани, изобрели бумагу, компас. Китайцы придумали нетрадиционный метод лечения больных – иглоукалывание.

Таким образом, народы Древнего Востока внесли огромный вклад в мировую культуру и науку. Давно умерли мастера и ученые, художники и поэты, но то, что было ими создано, еще долго будет удивлять и восхищать людей.

Особенности музыкальной культуры. Несмотря на то, что все страны Древнего Востока каждая по себе, безусловно, являются уникальными, все же им свойственны общие особенности музыкальной культуры.

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.

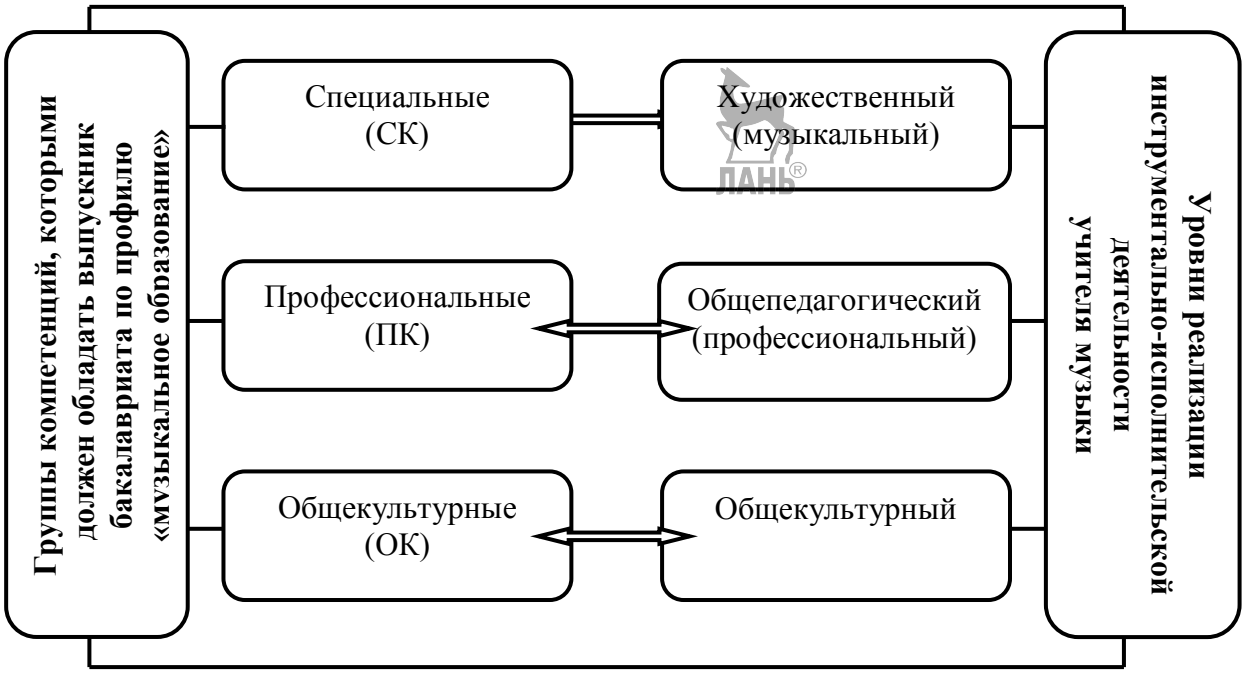


Рис. 1. Компетентностно-уровневая схема реализации инструментально-исполнительской деятельности учителя музыки

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.

[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
ФГБОУ ВО
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Уфа 2017

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 ФГБОУ ВО «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.

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; P, 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.

МИНОБРНАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

Кафедра _____

Направление: _____

Курс__

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 2018

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 № _____

МИНОБРНАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ
Институт/факультет

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.

МИНОБРНАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО
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)

МИНОБРНАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО
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.	

МИНОБРНАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ КУРСОВОЙ РАБОТЫ

Уфа 2017

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 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», «что-нибудь» 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 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.

Методические материалы ОПОП 44.03.05.

Класс основного музыкального инструмента.

Полифония. *Полифония (πολνς – много, φωνη – звук)* – род музыкального искусства, художественный смысл которого выявляется средствами полифонического склада. Полифонический склад отличают: главенство мелодического начала, равноправие голосов, текучесть изложения.

Основные виды полифонического склада:

1. **Подголосочный:** в основе подголосочной полифонии, свойственной в первую очередь многоголосной русской песне, лежит развитие главного голоса. Остальные голоса, возникающие обычно, как его ответвление, обладают большей или меньшей самостоятельностью. Иногда они лишь повторяют с небольшими изменениями основную мелодию, развиваясь параллельно с ней. Подголоски способствуют увеличению общей распевности мелодического развития. Иногда подголоски приобретают самостоятельность и становятся равноправными с основным голосом по своей развитости.
2. **Контрастный:** в отличие от подголосной полифонии, контрастная основана на развитии независимых друг от друга мелодических линий. Контрастной полифонии свойственна переменная концентрация мелодического начала в различных голосах, вследствие чего один голос выступает на первый план (большинство прелюдий Баха).
3. **Имитационная полифония:** основана на последовательном проведении в различных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка темы (фуга). Имитация является важнейшим признаком полифонии. Слово «имитация»значит «подражание», в применении к полифонии – это приём при котором каждый голос, как бы с некоторым запозданием повторяет (точно или с незначительными изменениями) одну и ту же мелодию. Познакомить учащихся с имитационным видом полифонии можно на произведениях И.С.Баха, а именно на примере инвенций.

Полифоническое многоголосие – это ансамбль мелодий, самостоятельно развивающихся в контрастных голосах. И здесь превалирующее значение имеет мелодическое движение, нежели гармония, тем не менее, не умоляющее роли последней в функционально – гармонической связи. Музыкальное содержание, изложение которого обнаруживается, как движение без остановок, как сплошной звуковой пото рассредоточивается между голосами в процессе сложения формы.

1. При работе над полифоническим произведением вначале необходимо проанализировать его форму. В большинстве случаев полифоническое произведение состоит из 3-х разделов: экспозиция, разработка, реприза. В экспозиции тема проходит во всех голосах поочерёдно. Против темы в другом голосе (одновременно с темой) проходит противосложение. Между

проведениями темы могут быть интермедии, являющиеся промежуточным эпизодом, связывающим и подготавливающим эти проведения.

2. Особое внимание стоит уделить основной теме произведения, т.к. она является основополагающим компонентом музыкального произведения, который определяет его неповторимый облик и смысл. Основная тема, есть отправной пункт развития, объект преобразований, раскрывающих художественный образ произведения.
3. Наиболее распространённые виды полифонического развития тем:

   а) тема проходит в других тональностях

   б) тема в уменьшении или увеличении

   в) тема проходит в обращении

   г) ракоход – воспроизведение темы от конца к началу

   д) тема развивается фрагментами

   е) стретта – наложение одного проведения темы на другое. Чаще всего стретта используется в кульминации.

Работа над полифонией, развитие полифонического слуха – это сложный процесс, который включает в себя множество задач. Работа над всеми элементами требует больших затрат сил и времени, но это будет способствовать музыкальному, техническому и интеллектуальному развитию музыканта.

Полифонический слух является средством восприятия музыкальных ощущений, позволяющим слышать в звуковой ткани движение одновременно двух и более голосов.

Наличие такого слуха является непременным для оркестрового музыканта, музыканта ансамблиста, пианиста, который должен слышать кроме основной мелодии, все элементы фактуры – движение баса, подголосков, а в полифоническом произведении – все голоса. При этом важно особо подчеркнуть умение услышать своеобразие и индивидуальность каждого отдельного голоса.

Для развития полифонического слуха существуют следующие приёмы и методы:

1. Поочерёдное, отдельное проигрывание каждого голоса;
2. Проигрывание голосов по парам;
3. Пропевание вслух одного голоса с одновременным исполнением двух других;
4. Исполнение полифонического произведения вокальным ансамблем;
5. Рельефное исполнение одного из голосов при намеренном затушевании других.

Особенности баховской полифонии

Динамика

Динамике баховских произведений свойственна **террасообразность** и в первую очередь она должна быть направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса, придавая голосам различную силу звучания.

Таким образом, средствами динамики мы имеем возможность инструментовать каждый голос. Но важно сохранить приданный тембр голосу на протяжении всего произведения, сохраняя единую его звучность. Поэтому, для ясного воспроизведения полидинамики, следует избегать динамических преувеличений в нарастании или убывании силы звучания.

Контрастность динамики присуща не только дифференциации голосов. Внезапная смена динамических ступеней происходит, как правило, на границах значительных разделов произведения. Это может быть обусловлено кадансами, которым присущ у Баха динамический пафос, значительность или же изменениями в плотности полифонической фактуры и т.д., то есть в местах, где имеется ясная грань в развитии произведения.

Тем не менее, звучность, установленная на большом или малом участке не остаётся всё время неизменной, а обогащается множеством тонких оттенков, но только внутри границ соответствующей силы звука. Т.е. в Баховских произведениях существует и детализированная динамика, одухотворяющая общую динамическую линию.

Таким образом, всё интонационное богатство в произведениях Баха находится в совершенной и убедительной нюансировке благородного forte и piano.

Артикуляция

В связи с артикуляцией любопытно замечание одного ученика Баха Форкеля: «Главное отличие манеры игры Баха на клавире от любого исполнителя заключалось в высшей степени отчётливости удара». Вопрос об артикуляции важен ещё по тому, что в старинной музыке, артикуляция является одним из важнейших средств выразительности!

Огромное значение, имеет артикуляция при дифференциации голосов, когда каждому из голосов присваивается своя особая артикуляционная окраска.

Говоря об артикуляции, важно понимать, что означают Баховские legato и staccato.

Баховское staccato редко совпадает с современным лёгким ударом. Это не pizzicato, извлекаемое из клавиши, а скорее отрывистое тяжёлое detache., т.е. в современной нотации его скорее бы следовало обозначить черточкой, а не точкой, т.е. уместнее будет играть его non legato.

Тембродинамика

Важным, при дифференциации голосов, является умение представить каждый голос, как отдельный инструмент или группу инструментов. Имеется ввиду умение извлекать на фортепиано определённую, необходимую звучность, пытаясь подражать тембровому звучанию различных инструментов.

Художественный образ.

Формирование художественного образа является очень сложной задачей. Для его формирования необходимо определение характера и эмоционального настроения произведения, в то время как в Баховской полифонической музыке характер всего произведения определяется

характером главной темы. Ведь произведения старинного полифонического стиля построены на многократном повторении темы – этого ядра, в котором заложена вся форма произведения.

Расшифровка мелизмов

Мелизмы, представляют собой сокращённый способ записи мелодии распространённый в VII-VIII вв., а значит, и исполнять их нужно осмысленно, певуче, в том темпе и характере, которые присуще произведению.

В баховской трактовке мелизма существует три основных момента:

1. Исполняются мелизмы за счёт длительности основного звука.
2. Все мелизмы начинаются с верхней вспомогательной ноты (кроме перечёркнутого мордента).
3. Вспомогательные звуки мелизмов исполняются на ступенях диатонической гаммы.

Аппликатура

Прежде всего, нужно уделить внимание, правильному прочтению обозначенной в тексте аппликатуры и выполнить её. Ведь аппликатура является средством для создания звуковых образов. Часто аппликатура выбирают исходя из плавного движения мелодии, нужной фразировки, выявлению мотивной структуры и чёткому произношению мотивов. Также встречаются необходимости выдерживания голосов. Поэтому приходится использовать неудобные подмены, перекладывания, «скольжение» пальца с чёрной клавиши на белую требующие приспособления руки, что является важным условием грамотного и выразительного исполнения.

Заучивание на память

Значительную трудность представляет заучивание полифонического произведения на память. В данной проблеме может помочь абсолютная ясность структуры сочинения, как в целом, так и в любых разделов. Возможно вычленение трудных построений. Нужно разобрать каждый такой эпизод по голосам, возможно, выучить их по отдельности на память, играть различные сочетания голосов постараться их запомнить и потом включить данное построение в целое (или в более крупную часть).

Темпо ритм и метро ритм

Нужно твёрдо уяснить, что быстрые произведения Баха не содержат в себе ту стремительность, которая характерна для музыкального искусства иных эпох. С другой стороны, медленные, часто играют слишком медленно и статично, в то время как они всегда заключают в себе активную внутреннюю жизнь.

Привычные для нас итальянские обозначения темпов, которые во времена Баха проставлялись редко, выражали не столько скорость движения – этот момент был на втором плане – сколько настроение, характер произведения, его эмоциональный тонус, так называемый «аффект».

Не допустимо считать темп внутри одного произведения абсолютно неизменным, строго метрономичным, - иначе педантичное механическое исполнение почти неизбежно. Небольшие агогические оттенки присущи

музыке Баха, как и всякой другой, только в более сдержанном и более тонком проявлении.

Ритм, наряду с артикуляцией, является в старинной музыке важнейшим средством выразительности.

Стиль Баха отличает необычайно точный, активный, чрезвычайно сосредоточенный, обладающий огромной художественной силой ритм.

Интонирование

Мелодии Баха основаны на понимании мотивной структуры. Мотив является наиболее мелкой выразительной интонацией. Выразительность произношения мелодии Баха связана с точным ощущением темпа, ритма, размера.

Голосоведение

Самостоятельность голосов – непременное требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Сложность голосоведения заключается в различном характере звучания голосов, в разной, почти нигде не совпадающей фразировке, в несовпадении штрихов, несовпадении кульминаций, разной ритмической характеристике и различии в динамическом развитии. Поэтому, чтобы музыка получилась действительно полифонической, необходимо понять развитие и внутреннюю жизнь отдельных голосов.

В связи с голосоведением отметим такое важное явление, наиболее часто встречающееся у Баха, как «скрытое многоголосие». Это бывает в тех случаях, когда насыщенность одноголосной мелодии достигается присутствием в ней скрытого голоса, выявление интонационного богатства которого имеет большое выразительное значение.

Следующий, не менее важный момент в голосоведении, является выдерживание в одном из голосов длинных звуков, на фоне которых развиваются другие голоса создающие в сочетании с ним гармонические вертикали, также имеющие большой выразительный смысл в музыке Баха.

В отношении протяжённых звуков важно уметь соразмерить с его затухающим звучанием силу следующего, дабы не нарушить звуковую градацию, а значит мелодическую линию голоса.

Таким образом, в полифонической музыке при исполнении многоголосия важно умение слышать и вести мелодическую линию каждого голоса в отдельности.

Фразировка

Фразировка – разделение музыкальной речи на мотивы, фразы, предложения согласно художественному смыслу, иначе говоря – музыкальная пунктуация, отражающая смену музыкальных мыслей.

Своеобразие фразировки Баха связано с тем, что почти все его темы и мотивы носят затактовый характер, т.е. начинаются не на сильном времени, а на слабом. А значит, границы мотива у Баха не совпадают с границами такта.

С вопросом о фразировке тесно связана и акцентировка. У Баха безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Поэтому, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по

смыслу фразировки. С этим же тесно связан вопрос о ритмически верном исполнении музыки Баха.

Очевидно, что без соблюдения всех стилистических принципов баховской музыки, невозможно передать её глубокой содержательности и художественного великолепия. Не менее очевиден факт того, что для выявления и дальнейшего соблюдения всех законов баховского музыкального языка необходима активная работа интеллекта, слуха, внимания и постоянного контроля.

Выявленные характерные особенности баховского музыкального языка являются ценным материалом для лучшего освоения стиля, изучения произведений, более точного понимания редакторских указаний и конечно для дальнейшего стилистически верного исполнения.

Крупная форма. Особое место в педагогической практике занимает сонатная форма венских классиков. Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические **сонатины**. Они знакомят с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной «инструментовки» малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми.

Вследствие этого классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Постепенно вырабатывается способность к целостному охвату музыки на более протяженных линиях ее развѐртывания, т.е. воспитывается «длинное, горизонтальное» музыкальноемышление, которому подчинено восприятие отдельных эпизодов произведения.

В развертывании сонатной формы много общего с действием театральной пьесы. Вначале появляются музыкальные темы – как бы персонажи трагедии или комедии, и возникает завязка. Уже с появлением 2-й темы конфликт обостряется. В дальнейшем развитие действия достигает своей вершины, наступает развязка, итог всех предшествующих столкновений. Таким образом, сонатная форма представляет собой произведение 3-х частной формы со сложным развитием первой части. Поскольку контраст противопоставления двух тем – основа и одна из главных движущих сил в сонатной форме, важны типы этого контраста. Стремительная тема может сопоставляться с более напевной, драматическая – со спокойной, мягкой, тревожная – с песенной. В общем, для первой темы (гл. партии) типичен более активный характер, чем для второй – побочной. Работая над сонатиной, надо понимать, что конечной целью является законченное, выразительное исполнение. Поэтому особое внимание в процессе разучивания надо уделить пониманию цельности формы музыкального произведения.

В связи с тем, что произведения крупной формы объемнее, масштабнее

пьес малой формы, особое внимание надо уделить работе над встречающимися техническими трудностями. Трудности усвоения сонатного аллегро, обусловленные сменой образного строя партий, тем (их мелодики, ритмики, гармонии, фактуры), как бы компенсируются жанровой конкретностью музыкального языка, свойственной популярным сонатинам из программы начального периода обучения. Такая жанровая конкретность характеризует все сонатное аллегро, либо его отдельные партии и темы. Ярким примером может быть такое произведение, ка «Сонатина» ля-минор Д. Кабалевского, в ритмоинтонациях которой ощущается маршевое начало с типичной для него пунктирностью ритмики, контрастностью фактуры и динамики. Совсем по-иному звучит Менуэт в «Сонатине» Э.Мелартина с его изяществом, легкостью и прозрачностью.

В относительно развитых сонатных аллегро с большей контрастностью партий обнаруживается характерная тенденция к мелодизации фактуры, являющейся активным средством, воздействующим на слуховые восприятия при приобщении к сложной музыкальной форме. Пример – первые части «Сонатины» А.Жилинского, «Сонатины» соль-мажор Г.Грациоли, «Детской сонатины» соль-мажор Р.Шумана.

Большое место принадлежит музыке зарубежных композиторов, которая подготавливает к будущему усвоению сонатной формы у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Имеются в виду сонатины Клементи, Кулау, Дюссека, Диабели.

Образноэмоциональному строю упомянутых выше произведений присущи большая моторная устремленность, четкость ритмики, строгая закономерность чередования штрихов и фактурных приемов, исполнительское удобство приемов мелкой техники.

Наиболее доступным является контрастное сопоставление музыкального материала по большим законченным отрезкам формы. Так как главная, побочная и заключительная партии заметно отличаются по характеру, жанровой окраске, ладогармоническому освещению, то легче даются средства их исполнительского воплощения.

Уже в экспозициях первых частей сонатин Кулау, соч.55 №1 до-мажор и Клементи, соч. 36 №3 пианист четко разграничивает музыкально-смысловую и структурно-синтаксическую стороны основных трех партий. В произведении Кулау эмоциональная суть каждой партии выражена главным образом через мелодико-ритмическую образность. Радостная, «танцевальная» главная партия через восходящую соль-мажорную гамму переходит в мягкую, плавную побочную, непосредственно вливающуюся в заключительную партию с ее устремленными гаммообразными потоками, четко закрепляющимися в доминантовой тональности.

Более сложны для восприятия явления контрастности внутри партий. Здесь на близких расстояниях происходит изменение ритмоинтонационной сферы, артикуляционных штрихов, голосоведения, фактуры и т.д. Все это требует умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи.

Наиболее наглядно такой контраст на коротких отрезках выступает в

главной партии первой части Сонатины Моцарта до-мажор №1. Контрастность штрихов, обусловленная сменой эмоций внутри небольших построений, составляет одну из трудностей исполнения тематического материала первой части Сонатины М.Клементи соч.36 №2. Музыкальный материал экспозиции неодинаково развит в разработочных частях.

Так, сравнивая две Сонатины М.Клементи – соч.36 №2 и №3, мы обнаруживаем максимальную сжатость разработки в первом произведении, построенном на тональном обновлении ритмоинтонаций главной партии. Иначе по музыкальным средствам и их исполнительскому воплощению разработка в Сонатине №3. Слуховое внимание должно быть направлено здесь на обнаружение сходства мелодического рисунка начала разработки и начала главной партии, поданной как бы в обращенном виде.
Эта трансформация материала обуславливает иные исполнительские краски: на смену фанфарной приподнятости (forte) приходят ласково-игривые интонации (piano). Реприза в сонатинах обычно воспроизводит тематические основы экспозиции. Порой в ней упускается главная партия. Например, в Сонатине В.Моцарта до-мажор №1 разработка сразу же переходит в побочную партию, минуя главную.

Важнейшим условием овладения сонатной формой является воспитание ощущения единой сквозной линии музыкального развития. Целостное исполнение легких сонатин основано не только на слышании интонационного родства партий, но и на развитом чувстве ритмической мерности движения. Наибольшую сложность представляют здесь темпоритмические трудности при частой смене фактурных приемов. После тщательного овладения текстом и фактурными трудностями готовимся к целостному исполнению сонатной формы. Очень важно научиться с первого же такта находить основной темп. Для его «угадывания», особенно в ритмически спокойных главных партиях, полезно внутренне пропеть или «продирижировать» такой эпизод из произведения, который отличается жанровой характерностью, вследствие чего его темп ощущается яснее. Затем найденный таким образом темп надо «перенести» на исполнение начала главной партии.

Сонаты Скарлатти предполагают знакомство с ритмически острым рисунком, выразительными фразами, с порой дерзкими бросками на широкие интервалы. Темы сонат Скарлатти очень яркие и легко запоминаются. Причина в том, что они сочинены в духе народных итальянских мелодий. В его сонатах слышится гитара с ее характерными «переборами» или перекличка охотничьих рогов и валторн, а порой кажется, что звучит целый оркестр. Работа над старинной сонатой чаще всего идет очень тяжело, особенно если в сонате много полифонических приемов. Но все упорные усилия с лихвой окупаются, когда текст выучен наизусть и начинается «ювелирная» работа над деталями.

Сонаты основаны на противопоставлении двух тем - главной и побочной. Гайдн и Моцарт поставили себе грандиозную задачу – раскрыть в фортепианных сонатах духовный мир человека со всеми его мыслями и

чувствами.

Если Гайдн и Моцарт еще использовали иногда для своего творчества клавесин, то Бетховен признает только фортепиано (особенно в зрелый период). Целый мир откроется каждому, кто услышит бетховенские фортепианные сонаты. Печаль и победный восторг, бурный порыв и безоблачная радость – всего не перечислить.

К произведениям крупной формы относятся также **вариационные формы.**

Использование композиторами в качестве темы русских, украинских и других народных песен, делает вариации особенно привлекательными. Надо ясно представлять задачи каждой вариации (варьирование, как варианты).

Тема вариаций - как правило, простая, легко узнаваемая, с типичными оборотами, тонально замкнута, чаще всего 2х-частная и квадратная. Гармония меняется мало, а распространены гармонические фигурации. Иногда в вариациях встречаются полифонические элементы, основанные на мотивах темы (Бах, Гендель, Бетховен, Вебер, Глинка). Вариационная форма вносит некоторый контраст внутри отдельных вариаций и между ними. Становится обычным контраст темпов (особенно в минорной вариации). Двигаясь от простого к более сложному, постепенно «собрать» все вариации в единое целое.

В композиционных приемах варьированного изложения тем обнаруживаются две тенденции: это сохранение интонационного остова темы в отдельных вариациях или их группах и введение жанрово-характерных вариаций, имеющих лишь отдаленное родство с темой.
При работе над вариациями, выявив структурные и выразительные особенности темы, необходимо в каждой из вариаций найти черты интонационно-ритмического, гармонического, фактурного сходства либо жанрового различия с ней. Этому поможет проигрывание или «внутреннее» пропевание темы, отраженной в разных типах вариаций.

Так, например, в «Легких вариациях» Д.Кабалевского интонационно-ритмическое сходство с темой почти полностью обнаруживается в первой вариации, трактуемой в духе самой темы. Вторая ритмически близка к ней, зато несколько изменена в структурном и гармоническом отношениях, что обуславливает иные особенности ее исполнения. Третья, более развитая вариация, отличается своей жанровой новизной (замена «задорного» фа-мажора мягким ре-минором с эпизодически проскальзывающими мелодическими оборотами темы). Четвертая вариация далека от стоя темы и напоминает марш. Она оформлена плотной аккордовой тканью. Заключительная пятая вариация соединяет в себе черты новой образности (такты 1-4, 9-12) с видоизмененным изложением интонационных оборотов темы.

Еще один пример произведения крупной формы – Тема с вариациями Ю.Щуровского. Исполнительское раскрытие образа темы влияет на выразительное истолкование каждой вариации. В предлагаемом

произведении сам словесный текст песни наталкивает на поиски средств трактовки вариаций. В соответствии со словами песни тема исполняется мягко, напевно. В завершающей фразе шестнадцатые ноты четко артикулируются с последующим ласковым успокоением к концу темы.

Первая вариация – в фигуральном движении хорошо прослушивается интонация темы. Для сохранения ритмической точности и гибкости звучания необходимо добиваться пластичности движений рук, чтобы не допустить звуковых толчков при переходе на широкие интервалы.

Во Второй вариации тема в ее первоначальном виде воспроизводится в боле низком регистре в партии левой руки. Соответственно авторскому указанию (piu mosso) несколько видоизменяется характер мелодии: темп становится подвижнее, артикуляционные штрихи острее.

В третьей вариации, как и в первой, в непрерывном потоке шестнадцатых нот то открыто (в верхних звуках фактур), то завуалированно проскальзывают интонации темы. Удобное пианистическое изложение ритмично чередующихся вступлений рук позволяет исполнить вариацию легко и непринужденно, ощущая целостную звуковую линию.

Четвертая вариация отличается своей жанровой окраской. С первого же такта характер данной вариации с ее аккордовой фактурой, неизменным ритмическим рисунком и утяжеленным sostenuto ассоциируется с маршевым движением.

Пятая вариация представляет собой небольшую виртуозную пьесу со стремительным движением триольных шестнадцатых. В начале триолей слышатся интонации темы.

Шестая вариация резко контрастна предыдущей. Видоизмененная мелодия верхнего голоса полностью проводится в ля миноре. Особая роль при разучивании вариации должна быть отведена слушанию полифонической подголосочной ткани с проскальзывающей имитацией начального мелодического оборота темы. В окончании вариации на половинном кадансе чувствуется настроение незавершенности, сдержанности движения к фермате.

Кода с первых же тактов вводит в новый образный строй. Авторское Maestoso и ff создает впечатление тяжелой «поступи» четвертных нот в мелодии, исполняемых штрихом tenuto и чередующихся с non legato на аккордовых звеньях в партии левой руки. После напряженно звучащего первого восьмитактового построения, отдаленно напоминающего образ темы, внезапно появляется небольшой связующий эпизод, в котором на subito p слышатся отголоски маршевости. Совершенно в ином ритмоинтонационном освещении выступает заключительная часть коды, начинающаяся с pp. Переход к фактуре триольного движения после устойчивой двудольности часто приводит к нарушению темпа исполнения. Вместо привычной метроритмической квадратности должна быть услышана вальсовая трехдольность. Торжественно исполняется последний четырехтакт на ff, восстанавливающий квадратность ритмического движения с яркими гармоническими переходами в

заключительном полном кадансе.

Еще одна разновидность крупной формы – это **рондо**.
Форма рондо открывает большой простор для творческого роста. Одна и та же тема проводится не менее з-х раз, чередуясь с контрастными эпизодами - АВАСА (рондо - «круг» в переводе с французского).

Темы рондо чаще носят песенно-танцевальный характер, в главной тональности, подвижные и изящные, период 8 или 16 тактов. Эпизоды чаще всего в другой тональности и оттеняют тему тонально и образно (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Вебер, Кулау, Глиэр). Чередование темы и эпизодов вносит своеобразный колорит в форму рондо и, требует определенных навыков в развитии техники.

В произведениях крупной формы запечатлены нравы, движения, быт многочисленных народов разных стран Европы. Подражание щипковым инструментам - лютни, мандолины, испанской гитары требуют огромной октавной и аккордовой техники.

Работа над произведениями крупной формы способствует развитию музыкального мышления, наиболее полному раскрытию творческого потенциала. Освоение крупной формы требует умения логически мыслить, умения анализировать, знания теории музыки, а также хорошей исполнительной подготовки.

Произведения малой формы. Огромное количество пьес, ставшее классикой педагогического репертуара, стремительно пополняется новыми произведениями современных авторов. Для ориентации в таком разнообразии целесообразно принять условное подразделение на основные типы пьес малой формы:

- жанровые пьесы;
- кантиленные пьесы;
- программно-характерные пьесы;
- клавирные пьесы (пьесы старинных композиторов);
- виртуозные пьесы;
- эстрадно-джазовые пьесы.

Главная и конечная цель при изучении любого музыкального произведения – достижение понимания замысла композитора и передача его на хорошем исполнительском уровне, т.е. осмысленно, технически свободно, музыкально, эмоционально и выразительно. В то же время, каждый из выше названных типов пьес малой формы обладает целым набором особенностей и специфических трудностей, которые необходимо знать и учитывать при работе.

1.Жанровые пьесы

Это пьесы с явно выраженной жанровой принадлежностью, обозначенной в самом названии. Это знаменитые « три кита» - марш, танец, песня. Пьесы, обозначенные в названии как «Песня» (например, Гедике А. «Русская песня» и т.п.), мы условно относим к кантиленным произведениям,

о которых речь пойдет отдельно. В этом разделе остановимся на таких жанрах как марш и танец.

Работа над пьесами этого жанра развивает внутреннюю пульсацию, воспитывают метро-ритм. Еще одно немаловажное достоинство этих пьес– формирование координации. Как правило, функция аккомпанемента (метр, шаг) отдана в партию левой руки, партия правой – мелодическое начало. Помимо выполнения художественных исполнительских задач (образ, интонация) ребенок должен научиться координировать звучность аккомпанемента и мелодии, добиться независимой работы одной руки от другой. При этом каждая рука выполняет свою специфическую задачу. Среди пьес этого жанра есть действительно ценные в музыкально-художественном отношении и крайне полезные для учеников произведения. Достаточно назвать такие как Прокофьев С.С. «Марш», «Шествие кузнечиков» соч.65, Чайковский П.И. «Марш оловянных солдатиков» и другие.

К жанровым пьесам относятся и различные танцевальные жанры, среди которых преобладают вальс, полька, мазурка. Названия как правило очень образные, формирующие не просто желание играть эту музыку, но и возбуждающие воображение. Работа над такими произведениями дает возможность познакомиться с простыми приемами аккомпанемента. Чаще всего партия левой руки в этих пьесах строится по схеме бас-аккорд (интервал). Правильно сформированный навык исполнения этого приема левой рукой непременно пригодится в дальнейшем процессе обучения. При этом развивается и укрепляется от природы слабый, часто проблемный 5-й палец, вырабатывается навык исполнения интервалов (двойные ноты) и аккордов, закрепляется такое важное понятие как аппликатурная позиция. Зачастую именно на таких пьесах происходит первичное знакомство с таким важным приемом в фортепианном исполнительстве как педализация. И опять же, развивается координация и слуховой контроль при исполнении мелодии и аккомпанемента, совершенствуется навык владения метро-ритмом (сильная доля, пульсация). Среди пьес этого жанра большое количество таких, которые стали классикой исполнительского репертуара.

2.Кантиленные пьесы

Кантиленные пьесы лежат в основе педагогического репертуара пианиста на протяжении всего периода обучения и представляют весьма значительную трудность при исполнении. Как правило, в основе кантиленных пьес лежит красивая мелодия. А мелодия предполагает исполнение legato. Это основной прием игры на фортепиано, и работе над ним необходимо уделять внимание на протяжении всего периода обучения. Разговор о принципах и приемах работы над legato требует отдельной методической разработки, так как это основа звукоизвлечения на фортепиано. Работа над ними дает возможность закрепления приобретенных звуковых и интонационных представлений, воспитывает слуховой контроль и культуру звукоизвлечения, осознанное отношение к фразировке и «дыханию» мелодии. Все это должно служить воспитанию главного навыка хорошего пианиста – умению «петь» на фортепиано, что остается, пожалуй,

самой трудной задачей, так как наш инструмент по своей природе клавишно-ударный.

3.Программно-характерные пьесы

Программно-характерные пьесы составляют основу педагогического репертуара. В предлагаемых хрестоматиях и сборниках большое множество увлекательных и красочных названий. Принимаясь за работу над программно-характерной пьесой, необходимо определить сюжетно-драматургическую линию развития, обозначить образный круг и исполнительские приемы, при помощи которых эти образы будут воплощаться. Раскрытие красочных и изобразительных возможностей фортепиано – одна из главных задач при изучении таких пьес. В процессе работы происходит закрепление основных штриховых приемов звукоизвлечения, понимание значения гармонии, динамики, педализации, фразировки, цезур. В репертуарных сборниках встречается большое количество пьес, имеющих простое название «Прелюдия». Фамилии авторов в рекомендациях не нуждаются: А.Лядов, А.Скрябин, Р.Глиэр, Д.Шостакович, Д.Кабалевский и другие. С 19 века прелюдиями называли небольшие самостоятельные пьесы различного настроения и характера. Каждая из таких пьес имеет ярко выраженный образный строй, не обозначенный в названии. Задача - понять замысел композитора, вчитываясь в фактуру построения, принципы гармонизации, ладо-тональные и интонационные отношения. Ведь эти фортепианные миниатюры чаще всего являются маленькими шедеврами.

4.Клавирные пьесы

Клавирная музыка – это огромный пласт европейской музыкальной культуры, который охватывает период 16-18 веков. До наших дней дошло множество как простейших, примитивных образцов так и сложнейших музыкальных форм. Именно в творчестве композиторов этой эпохи формировались средства выражения, присущие только клавиру (фактура, специфическая клавирная техника, динамика, аппликатура и т.д.) - специфические особенности, которые в дальнейшем легли в основу фортепианного искусства. Клавирное творчество И.С.Баха до сих пор считается непревзойденной школой фортепианного исполнительства. Название «клавир» в старинной музыке относилось к различным инструментам: орган, чембало или клавесин, клавикорд. Эти инструменты отличаются размерами, формами и способами звукоизвлечения. Объединяет их одно – наличие одинаковой клавиатуры. Эта же клавиатура перешла по наследству к нашему современному роялю (фортепиано).

Педагогический репертуар включает достаточно большое количество произведений мастеров старинной музыки. В хрестоматиях содержаться пьесы Г.Ф.Телемана, Д.Г.Тюрка, Г.Персела, Ж.Б.Люлли, Г.Ф.Генделя, Ж.Ф.Рамо, Ф.Куперена, К.Дакена, Д.Скарлатти, Д.Фрескобальди, И.Я.Фробергера .

Помимо чисто познавательной пользы, изучение этих пьес имеет большое практическое значение. На их примерах появляется возможность

познакомиться с теми видами фортепианной фактуры, с которыми придется встретиться прежде всего в произведениях крупной формы – сонатины и сонаты Д.Скарлатти, Д.Чимароза, М.Клементи, Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Это так называемые «альбертиевы басы», «короткая» и «ломаная» октава, сопоставление регистров, динамика, инструментовочные оттенки и т.п. Совершенно особое внимание необходимо уделять вопросу расшифровки и исполнения орнаментики (мелизмов). Включая такие произведения в репертуар следует обратить особое внимание на выработку специфического туше, прикосновения к клавише, создающего ощущение звукового эффекта старинного инструмента. Многие произведения старых мастеров предполагают исполнение их в весьма быстром темпе (К.Дакен «Кукушка»). Сочетание всех исполнительских задач ставит многие произведения старинной музыки в разряд виртуозных пьес.

5.Виртуозные пьесы

Виртуозная пьеса предполагает сочетание многих художественных исполнительских задач и высокий уровень технической сложности (фактура, моторика, силовая выносливость).

Включение такой пьесы в репертуар не должно быть случайным. Необходимо подготовиться, изучив ряд произведений, содержащих элементы фактуры, с которыми придется встретиться в виртуозной пьесе. Обязательно надо принять во внимание физиологические особенности. Кому-то доступны произведения аккордовой фактуры (крепкая, крупная ладонь), кто-то наоборот блеснет мелкой техникой и артикуляцией. Безусловно, необходимо учитывать личностные особенности, «бойцовские» качества, специфику нервной системы, сценическую выносливость.

Главный принцип в работе над виртуозной пьесой состоит в том, чтобы, решая технические сложности, помнить о главном - художественном замысле композитора. Именно его воплощению должна служить техническая сторона исполнения. Воспитание художественной техники – основная задача в работе над виртуозной пьесой.

6.Эстрадно – джазовые пьесы

Пьесы этого направления и стиля стали активно появляться в репертуаре в последнее десятилетие. Издаются специальные сборники – хрестоматии, содержащие как чисто джазовые произведения, так и доступные переложения популярной эстрадной музыки, музыки из кинофильмов.

Включение в репертуар таких пьес связано с целым рядом отличий от привычного академического исполнения. Прежде всего это относится к джазовым пьесам. Чтобы работать над репертуаром подобного плана, следует обладать определенным набором специальных знаний и навыков. Джазовые произведения имеют ярко выраженные отличия от традиционного классического исполнения в ритмике, агогике, приемах звукоизвлечения, педализации, технических приемах. Издания последних лет позволяют сделать подборку репертуара с пьесами джазового стиля, начиная с этюдов, простейших пьес, постепенно переходя к более серьезному репертуару – произведениям Петерсона О. Якушенко А. Бриль И. Крит К. и др.

Включение в работу пьес современных авторов, написанных в стиле эстрадной музыки, предполагает использование нетрадиционных гармоний, мелодических оборотов и т.п. Достаточно назвать таких авторов как М.Таривердиев, Е.Дога, А. Бабаджанян, А.Коровицин, В.Балаев, Е.Весняк. и другие. Такие произведения как правило вызывают сильный эмоциональный отклик, так как обладают красивой мелодикой и оригинальным гармоническим строем. Однако в работе с такими произведениями возникают те же проблемы, что и в классических пьесах:

- фактурная насыщенность;
- акустическая координация;
- звуковая культура, соответствующая музыкальному образу;
- фразировка и дыхание;
- педализация.

Задачи остаются те же, только решать их надо, ориентируясь на особенности современного музыкального языка.

Работа над техническим материалом. Установившееся традиционное подразделение техники на мелкую (пальцевую) и крупную в общем сохраняет своё значение и в настоящее время. Однако в зависимости от художественных задач, взаимообусловленности частей игрового аппарата и связи основных и сопутствующих движений в мелкую технику постоянно включаются и приёмы крупной техники. Поэтому указанное подразделение надо понимать условно.

Исходя из этого подразделения, опирающегося на приёмы музыкальной фактуры, виды техники дифференцируются следующим образом: к мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиций, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджии, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике - тремоло, октавы, аккорды и скачки. Конечно, такая классификация не может охватить всего богатства фактурных приёмов. Поскольку в педагогической практике больше всего ошибок происходит в результате непонимания характерных особенностей мелкой (пальцевой) техники, она нередко рассматривается узко, только как умение быстро и чисто играть гаммообразные и арпеджированные пассажи, без учёта её выразительных качеств. В зависимости от стиля и содержания музыкального произведения пальцевая техника весьма разнообразна по характеру звука и тембра, и потому её следует подразделять на несколько видов: -техника martellato, -«жемчужная» (jeu perl), -техника leggiero, -мелодическая техника, -пальцевое glissando.

Техника martellato. Для техники martellato наиболее показателен пример этюда ор. 25 № 11 Ф. Шопена, при исполнении которого пальцы должны стать как бы стальными. Само собой только пальцами нужного «стального» звучания невозможно добиться, поэтому при исполнении

техники martellato пианист должен прибегнуть к помощи колебательных движений, размаха кисти и предплечья. «Благодаря включению более мощных мышц эти движения, превращаясь во вспомогательные, помогают добиться нужной силы звука без лишнего напряжения.» В Токкате Хачатуряна, в эпизодах Первого концерта Прокофьева также требуется владение martellato, то есть плотный и четкий звук.

Техника «жемчужная» (jeu perl) Следующий вид пальцевой техники – jeu perl, яркий пример использования, которой мы можем видеть в «Блестящем рондо» Вебера. Этот вид техники создаёт в звуке впечатление звонкости, округлости. Пальцы при этом получают большую самостоятельность, так как их силы достаточно для извлечения такого качества звука. Нужное звучание в «жемчужной» технике достигается цепкими «хватательными» движениями скольжения пальцев под ладонь. Другие части пианистического аппарата будут вспомогательными; они направляют руку по рисунку пассажей, регулируют меру и дозировку движений, создавая свободу и экономичность. Для выработки необходимого приема очень полезно позаниматься с помощью приема «пальцевого» staccato, при этом нужно следить, чтобы пальцы не поднимались высоко и после удара быстро «подбирались» под ладонь. «Жемчужная» техника свойственна не всем пианистам. Ею отличалась игра А. Есиповой, И.Гофмана, она характерна для А. Шнабеля, В. Горовица, Б. Микеланджели, С. Рихтера, Э. Гилельса.

Техника leggiero. Другой прием пальцевой техники – это leggiero, яркий образец которого мы находим в Концертном этюде Des-dur Ф. Листа. Имеются в виду гармонические фигурации аккомпанемента, являющиеся фоном поэтичной мелодии. Для достижения необходимого звукоизвлечения этого приема можно рекомендовать легкие удары менее закругленных пальцев. «Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти при поддержке верхних частей руки и плечевого пояса, помогающих пальцам свободно выполнять их тонкую филигранную работу.» При технике leggiero пальцы совершают два движения одновременно: в тот момент, когда один палец опускается на клавишу, следующий палец одновременно подготавливается, немного поднимаясь над клавишами. Смысл этого приёма в том, что одновременное движение пальцев и предусмотрительная подготовка последующего значительно помогают быстроте. Для достижения высокого качества нужна неустанная слуховая проверка ровности звука и ритма, а также наблюдение за тем, чтобы высота подъёма пальцев, включая и первый, была примерно одинаковой. Опускание пальцев с разной высоты создаёт в звуке и ритме неровность. А. Есипова считала,

что не быстрота, а именно звуковая и ритмическая ровность определяют красоту мелкой пальцевой техники.

Мелодическая техника. При мелодической технике «поет» не только мелодия, но и аккомпанемент. Пример мелодической техники мы можем найти у Ф. Листа в его Концертном этюде f–moll. Этот прием является средством исполнения певучих мелодических пассажей. Характер певучего звука достигается «погружением» пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом, в зависимости от требований нюансировки. Чем скорее темп, тем легче должен быть нажим. Мера и дозировка связаны со звуковыми задачами. Основным звеном в этом виде техники являются верхние части руки. Мягким движением нажима они передают пальцам динамическую нагрузку, а гибкие боковые или вращательные движения кисти и предплечья способствуют более удобному положению пальцев на клавишах, создавая певучесть и пластичность в исполнении мелодических пассажей. При тренировке данного приема следует уделять особое внимание гибкости и свободе в запястье, добиваясь того, чтобы звук «переливался» из ноты в ноту. Подобный метод игры помогает избежать стука, который возникает при ударе пальца по клавише.

Техника glissando. В «Испанской рапсодии» Листа, в заключительной партии «folia» перед «Хотой» можно найти яркий пример техники пальцевого glissando, которая представляет собой скольжение пальцев по клавишам без подъема и размаха. Быстрота и ловкость в исполнении пальцевого glissando во многом зависит от ловкости первого пальца. «Пальцы не следует поднимать высоко, но и не нужно «подбирать» их под ладонь, как в «жемчужной» технике», так как на эти движения при требуемой быстроте не будет времени.» Следует избегать движений кисти при проигрывании в медленном темпе, так как в быстром темпе эти движения будут заметными и могут помешать ровности исполнения при смене позиции.

Работа над мелкой техникой.

Арпеджио и мелизмы. Арпеджио, как и гаммы, могут исполняться martellato, leggiero и быть мелодическими. Арпеджио имеют свои характерные особенности, связанные в некоторых случаях с широким расположением, а также с необходимой ловкостью либо переносов руки, либо подкладывания первого пальца при перемене позиций. Виртуозное исполнение арпеджио зависит уже не от ловкого подкладывания первого пальца, а плавных, гибких переносов руки в следующую позицию с минимальным поворотом локтя. Подготовка таких волнообразных движений начинается с первых этапов обучения при тренировке перемены позиций.

Трель также можно отнести к мелкой пальцевой технике. От итал. trillare – дребезжать. Трель исполняется при помощи быстрых движений пальцев с одновременным использованием колебательных движений кисти. Для усиления звука такие колебательные кистевые движения увеличиваются, превращаясь в размах. В этом случае будут использоваться возникающие реакционные силы. Основным источником энергии в этом случае будут уже не пальцы, а кисть и предплечье, передающие динамические усилия в пальцы. Г. Нейгауз советует учить трель совершенно различными пальцами. При длительном исполнении трели во избежание утомления руки рекомендуется играть трель различными пальцами, ловко заменяя их при игре. Можно посоветовать учить её в разных темпах, от медленного до быстрого, с постепенным ускорением и изменением силы звука от piano до forte и наоборот. Полезно учить трель с акцентом через ноту, по триолям, квартолям и т.д. Во всех случаях, при ускорении темпа амплитуда размаха будет уменьшаться.

А. Бирмак также приписала к мелкой пальцевой технике и украшения (**мелизмы**). Для чёткости в исполнении форшлагов необходимо, чтобы «отыгравший» палец быстро снимался с клавиши. Для более раскрепощенного исполнения украшений рекомендуется чаще использовать замахи пальца перед игрой определенного мелизма. Высота замаха пальцев должна быть обязательно разной: палец, ударяющий первым, «замахивается» меньше, чем второй, который подготавливается с несколько большим «замахом»: одинаковое движение обоих пальцев привело бы к одновременному удару. Пианистам, ещё не владеющим мелкой пальцевой техникой, рекомендуется учить украшения отдельно, в медленном темпе, следя за точностью исполнения окончаний, так как очень часто «забалтывается» именно момент перехода от украшения к следующим нотам.

Пальцевые **репетиции** по своему приему исполнения приближаются к «жемчужной технике». Основным моментом исполнения репетиций является скольжение пальцев под ладонь. Вращательное движение кисти способствует быстрой смене пальцев на клавише, в движении может участвовать также и предплечье. Собранная форма пясти - обязательное условие исполнения репетиций. Плечо и плечевой пояс поддерживают вес руки. Движение вращения должно быть экономным, большой размах мешает скорости и ловкости подмены пальцев и превышает двигательные возможности запястья. Пальцы быстро снимаются с клавиш и не погружаются в них глубоко. Репетиции следует вырабатывать в разных темпах, начиная от относительно медленного до быстрого. Чем скорее темп репетиций, тем ближе к клавишам должны быть пальцы, при этом

движение размаха уменьшается и заменяется скольжением концов пальцев под ладонь.

Тремоло. Хотя при исполнении тремоло есть сходство с трелью (колебательные движения кисти и предплечья), но тремоло уже нельзя отнести к мелкой пальцевой технике. Чтобы при долгом исполнении тремоло рука не зажималась, необходимы чередующиеся движения кисти и предплечья вверх и вниз. Опора на пятый палец создаёт в тремоло более удобное положение, благодаря участию одной из сильных мышц плеча - двуглавой. В piano тремоло выполняется меньшими размаховыми движениями, в forte большими. Для достижения удобства и свободы в игре рука должна сохранять форму свода, с выпуклыми пястными косточками; прогибание их или приподнятое запястье затрудняют движения. Тремоло можно учить с акцентами: то на первый палец, то на пятый (поочерёдно). Можно рекомендовать тренировку с изменением темпа: от медленного к быстрому с возвращением снова к медленному. Г.Нейгауз советует учить тремоло двумя способами:

1. Играть тремоло спокойно «непринужденно – неподвижной» рукой одними пальцами. «Играть от pianissimo до возможного в данных условиях forte, медленно – до возможно быстрого темпа. Играть приемом non legato, легко приподнимая пальцы над клавишами, и играть также, совершенно не поднимая пальцев.

2. Максимально использовать быструю вибрацию кисти и предплечья. По мнению И. Гофмана при исполнении тремоло должна участвовать вся рука. Плечо является своеобразной осью, от которой исходит вибрирующее движение. Должно создаваться ощущение «словно вся рука… подвергается действию электрического тока». Трудность может вызвать игра тремоло на piano, так как необходимо минимально поднимать пальцы, практически не отрывая их от клавиш. Игра на forte выполняется с большим замахом пальцев. При длительном исполнении тремоло, особенно у неопытных пианистов, очень часто возникают утомляемость и зажим рук, чтобы избежать этого, необходимо чередовать подъем и опускание кисти и предплечья.

Работа над крупной техникой.

Основное требование аккордовой и октавной техники – одновременность извлечения звуков аккорда или октавы – требует, чтобы кисть работала как единый орган. «Хватка» кисти означает, что благодаря одновременному сокращению сгибающих и разгибающих мышц пальцы стоят более крепко, подтянуто. Хорошее растяжение и эластичность ладони – главное условие ненапряженного взятия октав и больших

аккордов. Растяжение поддается развитию путем тренировки, оно осуществляется межкостными ладонными мышцами. Все упражнения на растяжение хорошо разогревают руки, на них хорошо разыгрываться перед началом занятий. Особое внимание уделяется запястью – оно не должно подниматься или фиксироваться.

Октавы. Октавы martellato исполняются крепко поставленными пальцами, при сохранении в руке формы «свода». Кисть должна быть немного приподнята для передачи динамической нагрузки от верхних частей руки на пальцы. Пальцы и здесь играют важную роль. За исключением тех случаев, когда в октавах необходимо piano, они служат опорой, способной выдерживать вес, передаваемый не только от верхних частей руки, но иногда даже от корпуса. Следует обратить внимание на то, чтобы в октавах пальцы ни в коем случае не прогибались и концы их не были "распущенными", расслабленными. Техника martellato необходима при исполнении начала Токкаты d – moll БахаТаузига. Легкие октавы требуют невысоких размахов движений кисти. Во избежание появления зажимов положение кисти, как и в тремоло, меняется с низкого на несколько более высокое и наоборот. Слишком высокий «замах» кисти всегда в принципе нецелесообразен и утомителен. Распределение октавных пассажей на группы значительно облегчает исполнение октав в быстром темпе, так как группы легче ухватить одним движением.

При исполнении октав staccato главным приемом являются вибрационые движения кисти. Лучше всего объединить ряд октав в группы обобщающим вращательным движением, меняя положение с низкого на высокое, что способствует раскрепощению руки. Октавы staccato используются в среднем эпизоде Полонеза As – dur Ф. Шопена.

Мелодические октавы играются на legato. В тех случаях, когда следующую октаву исполняют те же пальцы нужно использовать прием скольжения. Такие октавы встречаются в средней части Этюда ор. 25 № 10 Ф. Шопена. Небольшой нажим от предплечья помогает передать нагрузку в пальцы, и звук извлекается без удара и размаха. Трудность при игре октав для пианистов с маленькими руками заключается в том, что исполнение их требует некоторого растяжения. У учеников, не владеющих свободой пианистического аппарата, такое положение руки может вызвать зажим. В этих случаях игра октав быстро приводит не только к утомлению, но даже к болевым ощущениям. Поэтому, играя октавы, следует менять положение кисти и предплечья с низкого на высокое, создавая смену работы мышц-синергистов и антагонистов и отдых в нервно-мышечном аппарате. С самого начала нужно неустанно следить за тем, чтобы концы пальцев были слегка загнуты, замах не был

высоким, а локоть не приводился близко к туловищу, что неизбежно вызывает скованность движений.

Советы Метнера. Они относятся не только к работе рук, но и к посадке: «Сесть глубже, ниже, корпус дальше, опустить плечи и нутро и отпустить руки на свободу» (указание для кистевых октав). «Октавы играть не только кистью. Корпус назад, плечи выше и локти врозь. Не октава ведёт корпус, а корпус – октавы». Играя октавы, Метнер советует: «немного выталкивать вперёд» средние пальцы (2,3), держать ближе друг к другу. Метнер подчёркивает особую роль 1-го пальца: «упор на первых пальцах! В октавах следить только за первым пальцем и ставить его в соответствующей позиции» (близость пальца к чёрным клавишам или высокое стояние пальца).

Аккорды. В аккордах нужно добиваться одновременного звучания всех нот, для этого руке необходимо придать форму свода, не прогибая пястных косточек и не опуская запястья, чтобы избежать перенапряжения, которое может возникнуть при такой фиксированной форме. Для освобождения руки при исполнении аккордовой техники в быстром темпе рекомендуется, также как и в октавной технике, разделять аккорды на объединяющие группы, и на первый аккорд каждой группы делать замах. При этом надо следить, чтобы пальцы в воздухе, прежде чем готовиться к следующему аккорду, сначала собрались под ладонь. Это движение способствует освобождению руки. Очень часто ученики не прослушивают в аккордах басовые или средние голоса. В зависимости от художественной задачи и голосоведения нужно уметь «высветить» в аккорде тот голос, который является в данный момент более важным. Следует внимательно слушать не только соотношение силы звука, но и тембра голосов, составляющих аккорд. Часто из-за различного звучания регистров фортепиано аккорды звучат нестройно. Надо помнить, что басы у фортепиано по тембру звучат глухо и для гармонической «опоры» они должны быть глубокими. Если верхний голос не ведёт мелодию, он не должен перекрывать другие голоса. В исполнении аккомпанемента в танцевальной форме, где требуется опора на бас и более лёгкое звучание аккордов, перестройка руки и подготовка формы аккорда должна происходить в момент переноса руки от баса к аккордам. Если не перестроить в воздухе руку и не снять нагрузку, аккорды будут звучать грузно. Можно рекомендовать учить такой аккомпанемент движением по дуге от аккорда на бас, осуществляя возвратное движение близко к клавиатуре, «схватывая» аккорд цепкими пальцами.

Двойные ноты. Сложность овладения техникой двойных нот заключается в одновременном проведении двух голосов разными по силе

и строению пальцами. В связи с художественной задачей или требованиями голосоведения в двойных нотах выделяется то верхний, то нижний голос. Г. Нейгауз советует учить двойные ноты отдельно по голосам с сохранением аппликатуры, используемой при исполнении двойных нот.

Савшинский, как предварительное упражнение, рекомендует передерживание предыдущей терции с тем, что какой – то момент нажатыми оказываются одновременно четыре клавиши. Затем четким движением снимаются пальцы с предыдущей терции и берется следующая, что возможно лишь в умеренном темпе. Опора на предыдущую терцию обеспечивает связность звучания и способствует его одновременности.

Скачки и переносы рук требуют работы по достижению точных движений, объединяющих отправную точку и цель. Перенос рук представляет собой сложное движение по дуге. Для того, чтобы рука не ушла мимо цели, нужно точно затормозить ее над целью. До момента торможения движение должно быть стремительным. Г. Нейгауз при исполнении скачков уделял большое внимание качеству самого звука; несмотря на то, что при переносах рук темп может быть очень быстрым, качество звука не должно ни в коем случае страдать от этого. При исполнении скачков необходимо как никогда мобилизовать слуховой контроль. «Важно правильно выбрать: следить ли глазом за отправным положением руки или за конечным – целевым. Все должно быть учтено, обдумано и найдено. Однако всего этого еще недостаточно для успеха. То, что было названо инстинктом – непринужденность, смелость движений, точность прицела и попадания – все же требует тренировки и еще раз тренировки!» - считал Савшинский.

Штрихи.

Рассматривая вопросы фортепианной техники, следует указать на значение так называемых штрихов. Штрихи (**staccato, portamento, legato, non legato**) играют важную роль не только в выразительности исполнения; правильное применение их облегчает и выполнение технических трудностей.

Между staccato и legato лежит целая шкала еле уловимых оттенков звукоизвлечения. Так, анализируя исполнительские и методические принципы Шопена, Я. Мильштейн пишет: «У Шопена, несомненно, были и различные виды штрихов, начиная с обычного staccato, напоминающего скрипичное detache, и кончая легчайшим острым staccato, близким к

скрипичному pizzicato». Как выразительный компонент исполнения, staccato зависит от содержания и стиля.

Staccato-leggiero часто применяется пианистами в быстрых пассажах, которые как бы «разлетаются» подобно лёгким брызгам. Этот вид штриха можно встретить в Концерте Es-dur Листа. Лёгкий, прозрачный звук достигается размаховым движением слегка вытянутых пальцев (приём, напоминающий технику leggiero). Вырабатывать его следует лёгкими ударами пальцев, снимая нагрузку с нижних частей рук. Поддержка руки осуществляется плечом и плечевым поясом.

Staccato-martellato исполняется движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскакивание мяча. Ученики вначале боятся этого движения из опасения не попасть на нужную клавишу, и тогда в игре теряется смелость, а в звуке пропадает чёткость. Учить его следует «полётными» движениями от предплечья. Такой вид staccato применяется в начале Сонаты №3 Прокофьева.

Пальцевое staccato. Для его осуществления лучше пользоваться приёмом пальцевых репетиций. Скользя по клавише, пальцы как бы стирают с неё пятнышко, рука «парит» близко над клавиатурой на поддержке плеча и плечевого пояса. Такой вид штриха используется при исполнении средней части пьесы Чайковского "На тройке", где нередко ошибочно применяют кистевое staccato, что тормозит беглость и отяжеляет звук.

Staccato-volante создаёт впечатление полёта, его звучание лёгкое и звонкое. Таким приёмом многие пианисты играют staccato в Прелюдии №24, dmoll Шостаковича. Оно осуществляется «отлётом» руки от клавиш. Причём рука летит не вверх, а «предусмотрительным» движением переносится в направлении следующей ноты.

Staccato- pizzicato напоминает штрих, используемый при игре на струнных инструментах. В основе лежит движение нацеленных под ладонь кончиков пальцев, которые извлекают острый щипковый звук, при этом поддержка руки осуществляется верхними её частями и плечевым поясом.

Staccato- portamento требует большей протяжённости в звуке. Рука с небольшой нагрузкой от предплечья опирается на пальцы, мягко ставя на каждой ноте точку. Пример этого штриха мы видим в среднем эпизоде Mephisto-valse Листа. Нами были рассмотрены лишь некоторые, чаще встречающиеся виды staccato.

Штрих portamento по своему звучанию находится между staccato и legato. Рука в этом характере штриха отяжелена весом от верхних частей пианистического аппарата, звук более плотный, певучий. В зависимости от художественной задачи portamento выполняется с большей или меньшей нагрузкой руки.

Non legato отделяет один звук от другого и, в зависимости от художественной задачи, также может быть лёгким или более тяжёлым. Приёмом non legato пользуются для достижения характера звука martellato, а также для более удобного исполнения быстрых широко расположенных пассажей, требующих растяжения руки. Оно помогает пианистам и при неудобном повороте, где legato, связывая движения, создаёт неловкость и ограничение свободы. В этом случае non legato позволяет сохранить в пассажах собранную форму руки и облегчает усвоение позиций.

Legato - важнейшее средство выразительности в фортепианной игре, придающее звуку певучесть, протяжённость. Останавливаясь на вопросах «пения на фортепиано», мы не можем снова не обратиться к Шопену. Шопен стремился преодолеть «ударность» фортепианного звука, добиваясь «вокальности» в исполнении, для чего ученикам рекомендовал учиться пению. Певучести в игре придавали большое значение все великие пианисты. Особенно славились искусством пения на рояле Антон Рубинштейн и Анна Есипова. Для достижения legato важно представить звук в его протяжённости. Звучащая в воображении пианиста певучесть фортепианного звука помогает найти приёмы для овладения этим выразительным компонентом исполнения. Именно при отсутствии такого представления и неумения вести мелодическую линию появляются жёсткость и «ударность» в игре пианиста. Legato требует плавного связного перехода и переноса веса с пальца на палец без перерывов между звуками. В тех случаях, когда по особенностям фактуры невозможно выполнить legato пальцами, опытные пианисты умеют создать впечатление legato ведением линии к точке интонационного тяготения как звуковой волны. В зависимости от логики фразировки это может быть «волна нарастания», усиливающая динамику и связывающая в целое фразы и предложения, или «волна убывания», затормаживающая движение и создающая иллюзию таяния звука.

Перечисленные виды штрихов далеко ещё не охватывают всех приёмов, создание которых зависит от творческой фантазии исполнителя и удобства движений в игре. Точность в исполнении штрихов воспитывается с первых этапов обучения, при требовании внимательного вслушивания в звучание каждого вида штриха.

Методические материалы ОПОП 44.03.05.

Музыкальное исполнительство.

Организация исполнительского аппарата и развитие исполнительской техники.

Пианистические недостатки обобщенно можно разделить на 3 группы:

1.Зажатость
2.Вялость
3.Излишества.

Зажатость чаще охватывает мышцы всей руки, однако бывает и частичной (например, зажатость пальцев). Проявляется в жестоком, однообразном, стучащем звуке, неумении играть легато.

Внешние признаки: нерасчленённые движения всей руки фиксация локтя, отсутствие гибкости в запястье, неизменная форма кисти, будто сведённой судорогой, «слеплённость», либо, наоборот, нецелесообразная активность пальцев. Иногда пианист играет только «от локтя», будто закованными в панцирь предплечьем и кистью. Чаще всего зажатость прививается с детства: например, требование отводить локти в стороны и держать их, либо придавать кисти неизменную круглую форму. А ведь нарочитое отведение локтей не менее вредно, чем прижатость к корпусу - создаётся статическое напряжение.

Чем держать локоть, лучше найти ту высоту посадки, которая обеспечит целесообразное исходное положение и свободу движений. Здесь нужно использовать некоторые приемы, помогающие почувствовать мышечную расслабленность - первое из ощущений, необходимое для построения пианистической базы.

Вялость – безволие мышц, их инертность. Нередко вялые кисти и пальцы сочетаются с зажатостью плеча, вследствие чего опора с клавиатуры снимается. Вялые кисти нецелесообразно высоко оттягиваются и безвольно падают. Такая игра приводит к «шлепанью», обеззвучиванию. Межкостные мышцы запястья мало развиты, т.к. им не создаётся условие для активной работы. Часто такие ученики флегматичны, им не хватает инициативы, но иногда вялость в руках и пальцах - результат неверного пианистического воспитания.

Излишества – щупальца, вишенки, катящиеся шарики, радующиеся пальцы, кошачьи лапки с коготками, заметное шлепание, натирание пола ногами, прерывистое дыхание, лишние движение во время игры подобны не вовремя взятому дыханию певца - они рвут музыкальную мысль.

Из мало заметных излишеств нужно отметить:

Двойной импульс – при взятии звука палец не достигает дна клавиши. Рука останавливается у самой её поверхности, после чего звук берётся толчком. Это своего рода «страховка» - ученик боится, что при незаторможенном движении может «смазать». Нужно ему сказать, что кисть с нацеленными пальцами должна быть упругой, что её нельзя высоко оттягивать (чем больше расстояние от клавиатуры, тем больше боязнь, и, как следствие - фиксация).

Активизировать верхнюю часть руки, регулируя интенсивность взятия звука.

Вертикальные движения, т.е. толчки на каждую длительность при исполнении непрерывной звуковой линии. Эти «приседания» пагубно отражаются на цельности мысли. В быстром темпе появляется тряска.
Это - следствие не только дурной привычки, но и слабости пальцев, их неумения действовать самостоятельно, от своего основания, т.е. от пятно-фаланговых суставов. Но если пальцы это делают «сами» по себе, звук получается пустым и хлопающим. Нужно советовать ученику брать рукой дыхание перед фразой. Чем она длиннее, тем реже «вдох», тем выразительнее и естественнее речь и пение.

Плечо после импульса целесообразно опустить, успокоить и играть уже не делая вдоха, а только экономно направлять и регулировать «струю дыхания». Ощущения импульса от плеча, помогающее снять толчки и тряску можно передать, если «поздороваться» с учеником за руку, крепко её при этом встряхнуть. Или предложить ему представить себя плавающим.
«От плеча напряжение должно скатываться вниз, через предплечье в кисть и пальцы, чтобы потом опять в случае необходимости, перекатываться «вверх», это объяснение учеником снимает фиксацию, придаёт игровому аппарату эластичность, свободу, в то время как привычное «опусти вес руки на пальцы» приводит зачастую к пассивности. Иногда помогает совет несколько вытянуть руку, сыграть ей от «тупого угла» (почувствовать его в локтевом суставе), и падать «парашютиком».

Такой импульс от плеча позволяет и в пассажах и в кантилене «пустить пальцы по инерции», что снимает вертикальные толчки. Помогает аналогия с мячом - это даёт ощутить упругость кисти, (ведь для того, чтобы мяч покатился, незачем его подталкивать), это приходится делать время от времени, сообщая ему новый заряд энергии (сравнение с мячом, утюгом).
В аккордовой и октавной технике вертикальные движение подчинены тоже общей горизонтальной линии, как «камушки-блинчики». Нужен начальный двигательный импульс, дающий дальнейшую инерцию.

Пережимы – следствие зажатости пальцев, которые вместо того, чтобы принимать на себя руку, судорожно жмут клавиши.
Это характерно и для музыкально одарённых учащихся, стремящихся к выразительности. Для таких учеников бывает неожиданностью сообщение о том, что пальцы и руки должны быть лёгкими. Привычные с детства напоминания о весе руки, её давлении на них далеко не безобидно, т.к. эти советы доводятся до крайности.

Оттянутое горбом запястье, как основное игровое положение, обычно связано со слабыми, неустойчивыми, проваленными пястно-фаланговыми суставами, не способными служить опорой пальцам, которые и не стремятся использовать для этой цели запястье.

Зажатость психическая устраняется путём внушения ученику, что образные представления нужно оживлять (расширять кругозор), обогащать свои внутренний слух, расширять творческие намерения - всё это отвлекает ученика от мышечной зажатости.
Педагогические находки, помогающие в занятиях с одними учениками, не всегда приводили к положительным результатам у других. Непрестанный

поиск, по крупицам накапливаемый опыт - и станет легче работать, советы станут более точными.

Развитие навыков чтения с листа. Под чтением нот с листа понимают сквозное проигрывание нового музыкального материала по нотам, основная задача которого — ознакомление с произведением в общих чертах.

Необходимость безостановочного проигрывания нового материала, при котором исполнитель ограничен временем, делает процесс чтения нот с листа довольно сложным. Неслучайно успешность чтения с листа целиком зависит от степени развития знаний, умений и навыков исполнителя: чем больше видит и внутренне слышит музыкант в нотном тексте, чем скорее и далее предугадывает логику развития музыкального материала, чем лучше владеет инструментом, тем успешнее читает он ноты с листа. Подтверждением этому является тот факт, что именно крупные музыканты чаще всего в совершенстве владеют искусством чтения нот с листа. Так, например, Ференц Лист читал ноты за 8 тактов вперёд, А Антон Рубинштейн ставил перед собой неясно написанные нотные рукописи и играл их впервые с листа так законченно, художественно, как будто бы он их готовил раньше к концерту.

При развитом навыке игры с листа тесно взаимодействуют зрение, слух, моторика при активном участии внимания, воли, памяти, интуиции и творческого воображения исполнителя.

Чтение нот без инструмента

Чтение без инструмента (внутренне-слуховое) рассматривается как подготовительный этап к чтению за инструментом (чтению-игре). Одно из главных условий беглого чтения заключается в мысленном опережении читающим того, что в данный момент играется – явлении, охарактеризованном как «разведка глазами» (М.Н. Баринов). Видя ноты, исполнитель с помощью внутреннего слуха трансформирует их в адекватную звуковую картину, пользуясь соответствующими движениями. Одной из главных задач в обучении чтению нот с листа является развитие способностей и навыков предвидения, а именно, способности видеть несколько тактов вперед.

1. Первый круг алфавита — это поступенное движение от любого звука на октаву вверх и вниз: В музыке каждая из семи нот может являться первой, поэтому надо знать семь нотных последовательностей. Все эти последовательности в комплексе и составляют музыкальный алфавит.
2. Второй круг музыкального алфавита образуют ноты, которые располагаются через ступень - «терциевые» последовательности. Этот круг помогает видеть и прочитывать нотный стан, где все ноты располагаются либо на линейках, либо между линейками.
3. Ноты могут располагаться через две ступени. Эти «квартовые» последовательности дают нам третий круг. Знание этого круга помогает читать скачкообразные мелодии и обращения аккордов. Необходимо

запомнить «кварто-квинтовый» круг тональностей, расположение бемолей и диезов. Все остальные сочетания звуков - производные от этих последовательностей, именуемые в музыковедении обращениями.

Разучивание музыкального алфавита

Музыкальный алфавит - основа для скоростного чтения нот с листа, каркас
для понимания теории музыки. Все три круга нужно заучить до автоматизма. Скорость реакции - главное в музыкальном чтении, и умение быстро проговаривать алфавит - основа для скоростного чтения нот с листа.

Развитие музыкального зрения

Самую важную часть работы во время чтения текста выполняет зрение. Чтобы эффективно развивать навык чтения нот с листа нужно:

1) развивать умение отличать поступенное движение от скачков через ступень,
2) учиться быстро отличать ноты на линейках и между ними,
3) быстро определять, где какая линейка и промежуток между линейками,
4) развивать навык между «право-лево» (клавиши) и «верх-низ» (ноты), ведь нотный ряд или аккорд «поставлен на уши» относительно клавиатуры,
5) развивать навык читать одновременно два ключа и координацию рук при считывании двух ключей одновременно,
6) развивать «музыкальный глазомер» - точное видение расстояний между нотами (клавишами),
7) развивать умение различать ноты по высоте должно идти впереди ритмических навыков.

Развитие двигательной реакции

Для развития двигательной реакции необходимо развивать неотрывность взгляда играющего от нотного текста. Умение играть не глядя на руки, или, как говорят, «вслепую» – обеспечивается приемами мысленного опережения, «забегания глазами вперед», «фотографирования» следующего отрезка текста. Только в этом случае возможно плавное, непрерывное и логичное развертывание звукового «действия».

На первоначальном этапе знакомства с клавиатурой следует научиться определять группы из 2-х и 3-х черных клавиш. Ориентировка рук без помощи зрения облегчается тем, что исполняемые по нотам пьесы выдержаны в одной позиции. Двигательная реакция на ритмический рисунок развивается с помощью упражнений, состоящих в воспроизведении остинатных ритмических фигур по нотной записи.

Примеры упражнеий: 1) выработка навыка в исполнении бегло прочитать наиболее часто встречающиеся в первоначальной фортепианной литературе элементов мелодии в движении вверх и вниз. Этому способствует игра «Бусы» - звуков, идущих последовательно. Задача учащегося — не глядя на клавиатуру, воспроизвести правильные звуковые последовательности. 2) Затем можно вводить «Бусы», где мелодия

располагается скачками. 3) Позже вводится игра «Двойных бус»- то есть игра двойными нотами, а чуть позже игра трезвучий («Снеговиков»). Главное: прорабатывать различные интервалы, аккорды, играть обеими руками в симметричном зеркальном движении.

Важным условием, определяющим быстроту и точность двигательной реакции на нотную картинку является аппликатурная техника, т.е. доведение до автоматизма умения выбрать аппликатурный вариант наилучший в данной игровой ситуации. С первых занятий следует выбирать логичную и правильную аппликатуру и самому подписывать его над нотами - это даст лучшее запоминание и усвоение материала. Таким образом типичная аппликатура основных фортепианных форм может быть прочно усвоена на занятиях, чтобы встретив ту или иную техническую фигуру в произведении, пальцы сами собой занимали нужную позицию.

Освоение навыка позиционных смен

Навык позиционных смен осваивается при помощи игры гамм, арпеджио, вырабатывается при игре этюдов. Умение бегло прочитать элементы движения мелодии вверх и вниз (например «Этюд №1» Черни). Смена позиций происходит, благодаря секвенционному движению (например в этюде Черни № 5).

Развитие навыка упрощения нотного текста

Еще один важный навык, необходимый читающему ноты с листа - это умение упрощать нотный текст. Надо уметь определять в нотном тексте мелодию, подголоски, аккомпанемент, сначала в пьесах, которые играется, затем в аналогичных пьесах при чтении с листа. В этом помогут такие приёмы, как:

1) игра крайних голосов с пропуском средних.
2) исполнение в партии левой руки только сильной доли.
3) в гармоническом аккомпанементе соединять звуки, относящиеся к одной гармонии в единый аккорд (альбертиевы басы).

Это приучает забегать взглядом вперед, охватывать взором звуки, образующие первый аккорд (пример: «Сурок» Л. ван Бетховена.)

Развитие навыка охвата нотного текста по вертикали

Для приобретения этого навыка предлагается следующее:

1)играть пьесы аккордового склада (например, Р. Шуман «Северная песня»),

2) освоение гамм и стереотипных функциональных последований. Для лучшего запоминания гамм их следует играть, начиная с любой ступени,

3) видеть нотный текст заранее. Чтобы проигрывая пьесу, видеть последующие ноты, можно применить прием постепенного закрывания

листом нот, которые расположены чуть впереди, так, чтобы их успевать увидеть заранее и запомнить.

Ансамблевая форма музицирования

Такая игра приобщает к сравнительно сложным звучаниям, которые недоступны в сольном исполнении, дисциплинирует волю, тренирует внимание, помогает ощутить метроритмическое движение музыки.

Развитие навыка игры без остановок

Важным навыком игры при чтении с листа является навык игры без остановок, даже при серьезных ошибках. Это особенно важно, потому, что большинство с трудом преодолевают привычку тот час же исправлять любую погрешность. Следует приучиться не исправлять ошибку, а продолжать играть дальше, не останавливаясь, не теряя метроритмического движения.

Ошибки при чтении нот с листа

Самыми распространёнными ошибками при чтении нот с листа являются:

1)элементарное незнание нот и типовых ритмических рисунков,
2)игнорирование на протяжении произведения ключевых знаков,
3) потактовое чтение, т.е. остановка после каждого такта,
4) невнимательность к динамическим оттенкам,
5) пренебрежение знаками агогики.

Подбор нотного материала для чтения с листа

На протяжении обучения для формирования и развития техники чтения нот с листа надо использовать хрестоматии для обучения, которые одновременно служат для общего пианистического развития. Это «Школа игры на фортепиано» А.Николаева, хрестоматия по фортепиано для начинающих «В музыку с радостью» Визной И. и Геталовой О., хрестоматия педагогического репертуара «Альбом ученика-пианиста» Цыгановой Г. и Корольковой И. и другие.

Интерес представляет сборник Т. Камаевой и А. Камаева «Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс». Учебное пособие состоит из двух частей.

Данное пособие развивает способность быстро и синхронно считывать сразу несколько информационных слоев текста: нотный, ритмический, динамический и пр. Первая часть игрового курса состоит из заданий. Их порядок и расположение подчинены первоочередным задачам: снять психологический зажим перед чтением нот с листа и сделать это занятие

увлекательным. Вторая часть пособия – хрестоматия, пьесы в которой подобраны в соответствии с порядком следования тем в первой части.

Задания пособия усложняются постепенно. Здесь активизируется внимание на отдельных элементах нотного текста – ключевые знаки, аппликатура, динамика, темп и т.д. В качестве дополнительной формы работы используется метод «слепой игры» на фортепиано (руки во время игры прикрываются листком бумаги). Тем самым у развивается тактильное восприятие клавиатуры, снижается зависимость от визуального контроля за движениями рук. Такие примеры в сборнике отмечены значком (очки).

Расширение теоретических знаний, связанных с игрой на фортепиано.

Метод вариантов в технической работе основан на принципе временного изменения (от латинского variantes – меняющийся) тех или иных элементов фактуры в целях их усовершенствования и тренировки техники. Как правило, они либо усложняют, либо упрощают техническую задачу, а также активизируют внутренне-слуховые представления, исполнительское внимание вследствие новых, непривычных звучаний. Сразу оговорим, что к методу вариантов следует относиться с осторожностью, как к сильнодействующему лекарству, которое может не только помочь, но и навредить при условии его бездумного и неоправданного применения. Он должен использоваться ограниченно «по месту» и «по времени»: то есть для решения какой-либо конкретной технической проблемы в определенном месте, и только до достижения положительного результата, после чего следует от него отказаться и вернуться к обычному варианту звучания, чтобы «измененный вариант не автоматизировался и не стал привычным. Рассмотрим наиболее известные из этих методов.

Метод изменения ритмического рисунка

Это популярный метод, основанный на видоизменении ритма и группировки мелких длительностей внутри такта. Это игра пунктирным ритмом, а также группировка нот по четыре, восемь с остановкой на первой сильной ноте. Он способствует активизации пальцев, скорости и четкости удара, уточнению ритмических и двигательных ощущений.

Изменение динамики: замена оттенка пиано на форте (и наоборот) со всеми модификациями. Игра форте вместо пиано усиливает двигательные ощущения, способствует хорошему моторному запоминанию, усиливает и укрепляет исполнительский аппарат. Она требует больших усилий; и возврат к нормальному звучанию создает эффект технической легкости и простоты исполнения. Обратный вариант – замена форте на пиано – эффективный прием убрать зажатость, лишние движения, избыточное давление на клавиши, а также избавиться от неоправданной аффектации, очистить слух

от сложившихся исполнительских штампов и фальшивых, неискренних интонаций.

Изменение штрихов. Наиболее распространенный вариант – замена легато на стаккато, обычно в исполнении быстрых технически сложных пассажей, когда пальцы «слипаются» и теряется отчетливость произнесения каждой нотки. При исполнении стаккато эта четкость быстро восстанавливается вследствие активизации пальцев при отрывистом штрихе. Важно при этом избежать тряски руки, стаккато выполняется только кончиками пальцев. Замена стаккато на легато требуется в тех местах, где требуется сохранить цельность и ровность исполнения мелодии или пассажа при исполнении стаккатным штрихом. Пример – работа над темой фуги Соль мажор И.С.Баха, где длинное мелодическое построение должно сохранять мелодическую цельность и единство фразы при исполнении отрывистым клавесинным штрихом. Игра легато поможет лучше почувствовать структурное фразировочное строение этой длинной и изящной темы. Замена стаккато на легато необходима также для усвоения правильной и рациональной позиционной аппликатуры, так как при этом просто физически невозможно сыграть два соседних звука одним и тем же пальцем (самая распространенная и «вредоносная» по своим последствиям техническая ошибка). Аналогичным образом можно менять в учебных целях все другие встречающиеся в фортепианной музыке штрихи, но строго в соответствии с поставленными задачами.

Смена регистра. Часто ошибки – текстовые и технические – наблюдаются при исполнении фрагментов в крайних регистрах – самом высоком и самом низком. Это связано с тем, что музыкальный слух в этих зонах музыкального пространства ослабевает и работает не столь эффективно. Оптимальным для его функционирования является зона регистра человеческого голоса – малая, первая и вторая октава. Перенесение технически дефектного элемента в средний регистр, то есть в комфортную для слуха зону, налаживает слуховой контроль, и проблема быстро решается. Смена регистра эффективна также в полифонии - как способ «разведения» близко звучащих, сливающихся или пересекающихся голосов, для лучшего их дифференцирования слухом и сознанием. Такое разведение голосов, если они встречаются в партии одной руки, сопровождается разделением партии одной руки между двумя руками – то есть каждая рука играет свой голос в своей октаве. Смена регистра, проигрывание в необычном звучании полезна также для освежения впечатлений, так позволяет услышать музыку в новом звучании.

Смены лада и тональности. Это редко используемый и достаточно сложный прием, его применял, в частности, известный русский пианист-

педагог Зверев, у которого учился С.Рахманинов. Однако игра небольших инструктивных этюдов в разных тональностях вполне доступна для продвинутых учеников. Она формирует чувство тональности, устойчивость техники и аппликатуры при игре даже в «неудобных» тональностях, первым и пятым пальцами по черным клавишам, что создает запас прочности и технического качества исполнения. Смена лада – мажора и минора – обостряет слуховое восприятие, обновляет музыкальное впечатление, помогает лучше прочувствовать эмоциональную характеристичность этих ладов.

Аппликатура и техника исполнения

Работа над аппликатурой очень важная и ответственная часть технического освоения произведения. Аппликатура самым непосредственным образом влияет на процесс фортепианного исполнения. Играть в нормальном темпе с неправильной аппликатурой трудно, неудобно, а иногда и вовсе невозможно. Однако аппликатурные навыки, в том числе и неверные, очень быстро формируются, прочно запоминаются (особенно у способных детей) и с большим трудом переучиваются. Поэтому очень важно выработать привычку с самого начала, уже при разборе пьесы, выучивать правильную аппликатуру, указанную в нотах (если педагог предлагает собственный вариант аппликатуры – она должна быть выписана заранее). Классические аппликатурные навыки и технические формулы осваиваются также в процессе изучения гамм, аккордов, арпеджио. Здесь существуют четкие правила, связанные с подменой первого пальца, использованием в аккордах третьего или четвертого пальца, исполнения хроматической гаммы и т.д. Одно из ключевых понятий в работе над аппликатурой – понятие позиции, то есть расположение руки и пальцев на клавиатуре, при котором определенным пальцам соответствуют определенные ноты. В узкой позиции (пятипальцевой, пятиступенной, в объеме квинты) действует принцип «каждой ноте – свой палец», в романтической и современной музыке позиция значительно расширяется, как бы «раздвигается», охватывая иногда две-три октавы. С помощью правильно подобранной аппликатуры снимаются многие технические проблемы. (В качестве примера вспомним известный прием «технической фразировки» Ф.Бузони с исполнением последовательных децим и октав). Перечислим факторы, влияющие на выбор аппликатуры.

1. При быстрой игре предпочтительна аппликатура с меньшей сменой позиций (подмены пальцев), так как она позволяет быстрее мыслить звуками. Аппликатурная позиция воспринимается мозгом как одна единица мышления, и чем они крупнее, тем их меньше, соответственно легче играть быстро. Ф. Лист в самых быстрых гаммообразных пассажах предпочитал не

трех-четырех, а пятипальцевые позиции, то есть через пятый палец, что прибавляет скорость исполнения.

2. Любая новая аппликатура, выбранная педагогом или исполнителем, обязательно должна опробоваться в быстром темпе, так не всегда то, что удобно играть медленно, бывает удобно и в быстром темпе (как видно из приведенного выше примера). Также следует ее опробовать в сочетании одновременного исполнения двумя руками, так как удобная аппликатура при исполнении отдельно каждой рукой может оказаться неудобной при одновременной игре двумя руками. Обычно это связано с совпадениями или несовпадениями смысловых акцентов и смены позиций.

3. Следует отметить, что аппликатура в классических нотных изданиях, в редакции известных педагогов пианистов, как правило, строго выверена, прошла испытание в практике преподавания и исполнения, и чаще всего бывает оптимальной для данной трактовки произведения. Поэтому следует относиться к ней внимательно, с уважением, даже в тех случаях, когда она на первый взгляд кажется недостаточно удобной.

Перечисленные выше положения являются основополагающими и наиболее распространенными в практике исполнительства.

Методические материалы ОПОП 44.03.05.

Родственный музыкальный инструмент.

Применение выразительных средств исполнения.

Метроритм

В комплексе выразительных средств исполнителя метроритм играет существенную роль. Метр – это форма организации музыкального ритма, его конкретная метрическая система. Музыкальный ритм – временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и других элементов музыкального языка. Ритм в узком смысле – это ритмический рисунок. Ритм в музыке является первичным. Он помогает выразить чувство и движение. Слова Ганса фон Бюлова "вначале был ритм" можно принять для музыки за аксиому. Ритм дает исполнителям сильнейшую опору и уверенность во всех технически сложных местах. Чувство, темперамент, проявлении наших эмоций также связаны с ритмом.

Понимание исполнителем закономерностей метроритма – одно из главных условий выразительной исполнительской интерпретации музыкального произведения. Метроритм органически связан с мелодией, гармонией, фактурой, темпом, тембром, динамикой, а также со структурными элементами музыкальной формы /мотивом, фразой и т.п./.

Исполнителю очень важно понимать диалектику взаимоотношений метра и ритма, существующих только в единстве, которое создает возможность для музыкально-исполнительского творчества.

А.Пазовский определил ее так: "Ритм – это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается исполнительский процесс. Метр – та контрольная долевая сетка, на фоне и в пределах которой развивается многообразные модуляции ритма".

Теория и практика исполнительства, а также исследования в области музыкальной акустики показали, что ритм, также как темп, динамика, звуковысотная интонация носит не точечный, а зонный характер. Н. А.Гарбузов, исследуя данную природу темпа и ритма, писал, что «исполнители представляют и воспроизводят шестнадцатые, восьмые и четверти и т.д. не математически точно, а зонно». Ритмический пульс не в коем случае не должен пониматься как нечто механическое. Его следует связывать не с метрономическим движением, а с ритмичным биением человеческого сердца. Как у человека меняется пульс в зависимости от душевного состояния, так и в музыке различное эмоциональное содержание вызывает различную ритмическую пульсацию. Для каждого музыкального произведения нотно-метрическая запись одна, но каждое исполнение ритмически неповторимо. Для исполнителя метроритм не жесткая конструкция тактов, а живое биение ритма, определяемое творческим дыханием и эмоцией музыканта. А поэтому такты могут то сжиматься, то расширяться.

Теория исполнительства считает допустимой агогическую свободу игры вплоть до вторжения ее в область ясно ощутимых метрических изменений музыкального времени. Но есть допустимые пределы метроритмической свободы. "Интерпретация, ритма не может быть верной, если ... ритм исполнителя может быть записан другими нотными знаками". Однако анализ записей выдающихся советских исполнителей, в частности пианистов, показал, что они допускают немало преобразований в ритмических рисунках, которые воспринимаются слушателем вполне естественно.

Рассматривая закономерности интерпретации ритма, исполнитель должен учитывать следующее:

– в некоторых стилях и произведениях метрическое членение приобретает арифметически - абсолютное значение;

– ритмическое движение должно быть точным там, где текст музыкального произведения не может быть донесен до слушателя без строгого соблюдения метрической структуры;

– чем сложнее и разнообразнее нотно-метрические построения, тем строже и точнее должно быть их исполнение;

– чем проще ритмический рисунок, тем более гибко и разнообразно он может интерпретироваться;

– во всех случаях интерпретации ритма он не должен быть неясным и скомканным.

Для интерпретации музыкального произведения исполнителю важно уяснить место и роль акцента, соотношение метрической структуры с акцентуацией. Акцент /выделение звуков или аккордов/ – это необходимый элемент ритма, непременное условие восприятия музыкально-ритмического процесса. Он создается не только громкостной динамикой, но и другими элементами и средствами музыки: интонацией, мелодикой, гармонией, ритмическим рисунком, фактурой, агогикой. Громкостный акцент не является основным в комплексе акцентных средств, а выступает, как правило, внешним выражением внутренних его компонентов. Причем теоретики отдают предпочтение в акценте не громкостной, а долготной стороне.

Акцент неразрывно связан с проблемой взаимодействия метра и ритма, что хорошо видно на примере исполнительской акцентуации, когда ритмическая акцентуация, обусловленная фразировкой, логикой мысли, часто не совпадает с метрической, вступает в противоречие с тактовыми метрическими акцентами первых долей, и, как правило, преодолевает их. Однако исполнителю не следует забывать, что метр явление более широкое, чем тактовая акцентуация. Так, например, внутри такта тоже ощущается "внутридолевая" ритмическая пульсация, признаки которой проявляются тем заметнее, чем умереннее темп и отчетливее ритмические фигуры. От удачно найденных и подчеркнутых акцентов внутри такта нередко зависит выразительность и экспрессия в исполнении мелодии.

Метрической пульсации присуща не только тактовая акцентуация, но и акцентуация, где такты относятся друг к другу как отдельные доли внутри такта. Это метр высшего порядка. Его проявление – сильные и слабые такты. Музыканту следует оттенять в исполнительстве тяжелые и легкие такты, что очень важно как для выразительности, так и для формообразования. Метр высшего порядка предотвращает технически равномерную акцентуацию и способствует объединению тактов в более крупные музыкальные построения.

Темп

Темп является одним из важных выразительных средств исполнителя. Для каждого музыкального произведения существует определенная темповая зона, в пределах которой содержание сочинения и характер музыки раскрываются наилучшим образом.

Неслучайно выдающийся немецкий композитор и дирижер Р.Вагнер придавал такое большое значение определению правильного темпа: «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение музыкального произведения, - писал он, - то они, в конечном счете, сведутся к правильному темпу».

Выбор правильного темпа зависит, прежде всего, от способности исполнителя понять сущность исполняемого произведения, его содержание и характер. В известной мере темп зависит от индивидуальности исполнителя. Определение художественно-оправданного темпа довольно сложно и включает в себя не только определенную сферу образов, эмоций, жанров, связанных с целостным восприятием музыки, но и условия ее исполнения и восприятия.

Как же определить тот верный темп, понимание которого является важнейшей задачей исполнителя. В основе его определения считает известный немецкий дирижер Б.Вальтер лежат два признака: "в верном темпе, во-первых, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы; во-вторых, он обеспечивает техническую точность". И ниже он характеризует правильный темп, как темп "делающий возможным живое, естественное исполнение музыки.

Для установления темпа в музыке используются: а/словесные обозначения темпа; б/ метрономические указания.

На темп исполнения музыкального сочинения указывают также названия произведений или их частей /адажио, анданте, аллегро, престо и др./. Анализ терминов, употребляемых в качестве темповых обозначений, показывает, что большинство из них, указывая на темп, обозначают характер - музыкального звучания. Так медленные темпы говорят о спокойствии, неторопливости, торжественности, величавости, философском раздумье, умеренные - о сдержанности, размеренности, сосредоточенности; быстрые - о порывистости, легкости, живости, взволнованности. Таким образом, словесные обозначения темпа являются больше качественными, а не количественными, т.е. они характеризуют больше характер звучания, а не скорость. Неслучайно многие музыканты-исполнители предпочитают

словесные обозначения метроногическим, хотя и не отказываются от последних, когда нужно установить точный темп.

Сопоставление метрономических и словесных обозначений темпа показывает, что темп зависит не только от частоты счетных единиц, но и от их весомости, выраженной в нотных длительностях, величины такта, внутридолевой пульсации, гармонии, фактуры и т.д. Так, например, замечено, чем ближе по родству между собой аккорды, тем скорее может быть темп. Ритмическая организация мелодии также оказывает влияние на темп. Шарль Мюнш в книге "Я - дирижер" рекомендует молодым исполнителям следовать отличному совету Ф.Крейслера: "Там, где ноты долгие и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите".

Понятие темп включает в себя две его стороны: основной темп произведения (или отдельных его частей) и его модификации, т.е. многообразные, иногда едва уловимые агогические отклонения в сторону ускорения или замедления, обусловленные характером музыки, эстетикой музыкальной фразировки. Некоторые из них могут обозначаться в тексте / *ritenuto, accelerando* /, другие, необозначенные, в виду незначительности отклонений, должен определить сам исполнитель, исходя из своих индивидуальных ощущений характера музыки. Все темповые отклонения подчинены определенной закономерности: после ускорения, как правило, следует замедление и наоборот. Агогические отклонения способствуют выявлению наиболее значительных интонации в мелодии. Они придают музыке живое дыхание, характер человеческой речи. Исполнитель всегда должен помнить, что все отклонения от темпа должны быть естественными логичными, т.е. внезапное ускорение или замедление, при неподготовленном переходе к первоначальному темпу, может нарушить развитие музыкальной ткани произведения, его метроритм.

Наиболее типичным приемом отклонения от равномерного темпа является *tempo rubato* - свободный темп музыкального исполнения. Его главный отличительный признак - сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Как выразительное средство *rubato* применяется, когда необходимо в музыке подчеркнуть взволнованный или драматический характер, а также в пьесах импровизационного характера, в речитативах и в сольных каденциях. Степень и мера *rubato* различны в разных произведениях, эпизодах и фразах и определяются стилем исполняемого произведения, характером и содержанием данной музыкальной фразы. Они обусловлены также индивидуальными особенностями. *Rubato* оправдано только тогда, когда оно естественно, а не нарушает логику развития музыкальной фразы и воспринимается слушателем не как случайное отклонение от темпа, а как закономерное развитие данной фразы.

Одним из существенных средств выразительности является полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения - фермата. Мера выдерживания ферматы зависит от ее расположения во фразе, ее

музыкального смысла и ряда других причин. Обычно наиболее сильно растягиваются короткие длительности. Крупные же длительности при фермате растягиваются незначительно.

Исполнителю также важно проанализировать какова роль темпа в создании слитности или расчлененности формы музыкального произведения /его части/. Так, например, одним из наиболее простых и естественных приемов расчленения формы является расширение последнего или последних звуков музыкального построения. Такое замедление в заключительной фазе развития воспринимается как исчерпание энергии, успокоение. Но нередки случаи, когда расширение последних звуков в конце музыкального произведения /его части/ подчеркивает силу и энергию. Анализируя темповые отклонения, следует всегда помнить о том, что каждое произведение имеет свой главный темп, что сохранение единой темповой линии, отсутствие резких изменений темпа способствует объединению всех построений музыкального произведения в единое целое.

Динамика

Музыкальная динамика относится к одному из самых сильных выразительных средств эмоциональной группы. Вместе со звуком, агогикой, ритмом она образует очень существенный в музыкальном исполнительстве эмоциональный уровень реализации авторского текста. Воздействие динамики непосредственно и сильно. Подобно светотени в живописи она способна производить огромное психологическое и эмоциональное воздействие на слушателя.

Динамика имеет прямое отношение к интерпретации музыкального произведения и определяется его содержанием, стилем, эпохой, жанром, а также творческими намерениями исполнителя. Известно, что динамические обозначения, указанные композитором /иногда редактором/, носят не абсолютный, а относительный характер. Они являются ориентиром для исполнителя и допускают в широких пределах индивидуальную трактовку.

Музыкальная динамика охватывает широкий диапазон градаций звуковой силы: от еле слышного *p /ppp/* - до мощного *F/FFF*/. Между этими полюсами имеются промежуточные ступени силы звучности *pp, mp, mf, ff.*

Динамические обозначения определяют относительные степени громкости звука. В процессе исполнения и восприятия величина их громкости носит зонный характер, определяется исполнителем, а зависит также от:

- динамических возможностей инструмента;
- акустических особенностей помещения;
- уровня шума, производимого публикой в помещении.

Художественно выразительная и профессионально зрелая интерпретация музыкального произведения зависит не столько от точного соблюдения того или иного динамического оттенка, сколько от точной соразмеренности и рельефности динамических оттенков. "В сущности, артистизм исполнения начинается лишь с того момента, когда начинают придавать должное значение различию между *fortissimo и forte, forte и mezzo*

forte, mezzo forte и piano, piano и pianissimo. Если же музыканту недоступны эти основные динамические градации, он непременно нарушит одно из важнейших условий художественного исполнения - логику соотношения музыкальных звучностей, результатом чего явится монотония, унылое однообразие некоей среднеарифметической звуковой плоскости". Внимание к динамической градации особенно актуально в настоящее время, когда приверженность к шумам стала распространяться и на музыкальное искусство.

В многолетней исполнительской практике сложились и применяются два основных вида динамики: контрастная - предполагающая внезапную смену и постепенно изменяющаяся /террасная/ - предполагающая постепенное изменение силы звучания. Оба вида динамики могут быть применены как на одном звуке /аккорде/, так и в различных музыкальных построениях.

Многообразие динамических оттенков и разнообразие приемов нюансировки определяется исполнителем. Однако в исполнительстве существуют некоторые общие закономерности трактовки громкостной динамики, на что указывают как музыкальные теоретики, так и сами исполнители. Рассмотрим отдельные из них.

Известно, что в музыке довольно часто встречаются постепенные продолжительные усиления или ослабления звука, которые являются, с одной стороны, довольно эффективным средством эмоционального воздействия на слушателя, с другой - одним из средств объединения и развития формы музыкального произведения. Убедительное воздействие на слушателя оба нюанса произведут в том случае, если они будут выполняться постепенно и равномерно.

Однако довольно часто исполнители при виде обозначения *crescendo* начинают преждевременно играть громко, а при виде обозначения *diminuendo* - преждевременно играть тихо. Что объясняется неверным психологическим восприятием обоих динамических обозначений. Для того чтобы этого не произошло, рекомендуется начинать *crescendo* несколько слабее основного нюанса, а *diminuendo* - несколько громче. Известный немецкий дирижер Г.Бюлов говорил по этому поводу: " *crescendo* означает *piano, diminuendo* означает *forte*". Очень полезно при постепенном динамическом переходе условно расчленить мелодическую линию на ряд мотивов, каждый из которых следует исполнять громче или тише.

К числу особо эффективных выразительных исполнительских приемов следует отнести резкую, внезапную смену динамики *subito p, subito f.* При этом, чем отдаленнее сопоставление громкости, тем эффективнее оно воспринимается. Одной из разновидностей *subito* является прием, используемый, в так называемых, "отрицательных" кульминациях, когда вместо ожидаемого в момент наибольшего напряжения *fortissimo,* внезапно звучит *p* или *pp.* Исполнитель должен донести до слушателя эти контрасты

без какого-либо смягчения, не смотря на определенную технологическую трудность их выполнения.

Немалое значение для нюансировки имеет направленность мелодии. Довольно часто в исполнительской практике восходящее движение воспринимается как возрастание напряжения и сопровождается усилением звука, а нисходящее как спад напряжения и сопровождается ослаблением силы звучания. Однако такая ассоциация правомерна не всегда. Не менее часто движение мелодии вниз ассоциируется с увеличением массивности и сопровождается *crescendo*, а движение мелодии вверх - с облегчением, истаиванием и сопровождается *diminuendo*.

Одним из важных выразительных и формообразующих средств динамики является показ наибольших напряжений в процессе развития музыкальной ткани произведения - кульминаций, где звучание должно достичь максимальной интенсивности.

Исполнителю и дирижеру следует знать, что динамические градации играют существенную роль в показе главных и второстепенных элементов фактуры музыкального произведения, как в сольном, так и в ансамблевом и оркестровом исполнительстве, что способствует достижению объемного и выразительного звучания музыки "Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, - писал выдающийся советский исполнитель и педагог К.Н.Игумнов, - если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные - оставлены в тени или полутени... Нельзя все играть одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план**.**

К динамическим оттенкам относятся различные виды акцентов. Сила акцента и его характер определяются жанрово-стилистическими особенностями произведения, а также основным нюансом музыкального построения, в которое входит акцентируемый звук.

Как уже говорилось выше, динамика тесно связана с ритмом, темпом, агогикой, фразировкой и т.п. Так, например, исследователи отмечают определенную зависимость силы звука от ритмического рисунка: чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться. Синкопа, сыгранная слабее, чем нота, появляющаяся до нее и после нее, перестает быть синкопой, т.е. теряет свою ритмическую и динамическую характеристику.

Исполнительская практика указывает на зависимость динамики от темпа, а темпа от динамики. Громкий звук, как правило, с трудом совместим с быстрым, виртуозным движением. Чем громче звук, тем он тяжелее и тем сложнее им управлять в быстром темпе.

Исполнительская нюансировка в значительной мере связана с гармоническим движением, с чередованием устойчивости и неустойчивости, с функциональной ролью аккордов в ладе. Например, если после диссонирующего аккорда следует разрешение, то его следует исполнять тише аккорда.

Как отмечалось уже выше, динамика выполняет не только нюансировочные функции, но и формообразующие.

Так, например, относительно устойчивый уровень громкости может способствовать объединению формы, а резкие смены динамики - являются средством ее членения. Очень распространенным приемом исполнительской нюансировки является динамическое противопоставление мотивов, фразы и т.п.

Звук

Среди выразительных исполнительских средств, совокупность которых в значительной мере определяет профессиональный уровень музыканта-духовика, его исполнительский стиль, одно из основных мест принадлежит качеству звука, его экспрессивным возможностям.

"Музыка есть искусство звука... Раз музыка есть искусство звука, - пишет выдающийся советский пианист и педагог Г.Г.Неигауз, - то главной заботой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком".

Задача музыканта-исполнителя уметь высказываться посредством звука. Не владея в совершенстве искусством звуковой выразительности, не умея "петь" на своем инструменте, нельзя убедительно раскрыть содержание музыкального произведения, создать полноценный художественный образ, эмоционально воздействовать на слушателя. Однако следует иметь в виду, что качество звука само по себе не обеспечивает выразительного исполнения. Можно привести множество примеров, когда исполнители, не обладавшие особой красотой звука, становились мастерами выразительной игры, и наоборот исполнители, обладающие красивым звуком, не умели приспособить свой звук к характеру музыки и играли невыразительно.

Одним из выразительных средств исполнения, влияющих на качество звука, является его тембр, который зависит и от инструмента и от исполнителя. Музыкант должен стремиться извлекать на своем инструмента различные по окраске и оттенкам звуки: блестящие, тусклые, матовые, теплые, холодные, глубокие, полые, резкие, мягкие несущие, не несущие, полные, пустые и т.п.

Для исполнителя очень важно обладать тонкими ощущениями оттенков окраски звука, которые должны меняться в зависимости от стиля и характера сочинения. Нельзя играть произведения различных стилей, разных композиторов одним и тем же звуком.

Наилучший звук, считает Г.Нейгауз, "тот, который наилучшим образом выражает данное содержание", даже если он не соответствует общепринятому понятию о красоте звука. Так, например, в произведениях современных композиторов для раскрытия содержания музыкального произведения применяются специфические приемы звукоизвлечения и изменения тембра звука.

Одним из важных элементов в формировании тембровых качеств звука является вибрато /периодическое изменение громкости, высоты, и тембра

звука/. Оно придает звуку эмоциональную выразительность и теплоту, приближая его к звучанию человеческого голоса.

Вибрато как средство художественной выразительности предполагает использование широкой градации его оттенков. В зависимости от стиля и содержания исполняемой музыки, от динамики музыкальной фразы оно может быть спокойным или взволнованным, закругленным или порывистым. Вибрато того или иного звука в музыкальном произведении не может быть произвольным, случайным. Конкретность его определяется звуком в смысловом контексте произведения. Применение вибрато, оторванного от содержания музыкального произведения, недопустимо.

Существует определенная взаимосвязь между тембром и звуковысотной интонацией. Тембровая фальш звука часто проводит к звуковысотной фальши. Известно также, что интонационно фальшивое звучание вызывает отрицательное художественное впечатление, каким бы выразительным звуком исполнитель не обладал.

Качество и культура звука зависят от степени владения исполнительским аппаратом, от умелого применения исполнителем штрихов и от выразительности динамики.

Выразительность звука, исполняемой мелодии во многом определяется также искусством интонирования, "осмысленного произношения" отдельных звуков, фраз исполняемого произведения.

Бернард Шоу говорил, что есть только один способ написать слова да" и "нет" и сотни способов произнести их". Это высказывание можно в полной мере отнести и к интонации и музыкальному исполнительству. Качество звука зависит также от природных данных исполнителя, от хорошо развитого, поставленного на опору исполнительского дыхания, выдержки и гибкости оптимально согласованного с ним в процессе игры амбушюра.

Звуковысотная интонация

Известно, что ведущая роль в ощущении музыкального звука играет высота. Это значит, что звуковысотная интонация в исполнительстве является одним из основных компонентов в комплексе выразительных средств музыкантов. В процессе игры она обеспечивает вместе с другими выразительными средствами целостную выразительную интонацию. Интерпретация музыкального произведения непременно предполагает чистое художественное интонирование. "Чистота интонации, - подчеркивает П.Казальс, - это одно из доказательств чуткости инструменталиста. Пренебрежение ею недопустимо, оно роняет достоинство исполнителя, если даже он является хорошим музыкантом в других отношениях".

Достижение чистого звуковысотного художественного интонирования в процессе интерпретации музыкального произведения является довольно сложным и требует от исполнителя не только навыков и умений, но и знания им теоретических основ интонирования, как в сольном, так и в оркестровом и ансамблевом исполнительстве. Какими критериями звуковысотного интонирования следует руководствоваться музыканту при исполнительском анализе музыкального произведения и в процессе его исполнения?

Во-первых, исполнителю следует знать одно из важных положений музыкальной психологии о зонном характере слухового восприятия музыканта. "Музыканты способны запоминать, узнавать и воспроизводить звуки не определенной частоты... - пишет Н.А.Гарбузов, - а зону, т.е. звуковысотную область, в пределах которой звуки и интервалы, при всех количественных изменениях, сохраняют одно и то же качество /индивидуальность/ и носят поэтому одно и тоже название".

Во-вторых, верность интонации заключается не только в чистоте, но и в выразительности. Выбор интонационного оттенка обусловлен стремлением музыканта выявить ладофункциональные связи между звуками, оттенить направление ладовых тяготений, подчеркнуть устойчивость или неустойчивость лада, его мажорность или минорность и т.д.

Звуковысотная интонация самым тесным образом связана с гармонией, метроритмом, темпом, фразировкой и т.д. Поэтому, считает профессор Б.А.Диков, методика овладения интонацией в отдельных случаях должна носить избирательный характер. Так, например, при игре быстрых пассажей, когда исполнителю трудно уследить за точностью интонирования всех звуков, он рекомендует главное внимание сконцентрировать на чистоте интонирования опорных звуков пассажа. Важным средством достижения чистоты интонации является ориентировка в процессе исполнения музыкального произведения по его смысловым построениям: мотивам, фразам.

Штрихи

Штрихи /приемы, извлечения, ведения, окончания или соединения звуков/ являются очень важным и сильным средством музыкальной выразительности. Функции их многообразны и самым тесным образом связаны с другими выразительными средствами исполнения: звуком, темпом, ритмом, динамикой, фразировкой и т.п.

Говоря о художественной значимости штрихов, их выразительно смысловом значении для интерпретации музыкального произведения, следует иметь в виду, что штрихи во многом определяют характер исполнения и оказывают непосредственное влияние на создание музыкального образа. Они придают исполняемой фразе жизненность, выразительность.

Штрихи сравнивают с выразительными речевыми приемами. П.Казальс говорил, что штрихи придают музыкальному интонированию характер своего рода речи.

Известно, что применение того или иного штриха определяется исполнителем в зависимости от стилевых особенностей произведения, художественного содержания музыкальной фразы и его творческих намерений.

Штриховые обозначения, указанные в тексте композитором или редактором, во многом условны и обычно уточняются или дополняются исполнителем, тем более что на современном уровне исполнительского искусства, некоторые штриховые указания не удовлетворяют музыкантов.

Бывают случаи, когда указанные в нотном тексте штрихи, противоречат характеру музыки, природе инструмента и требуют замены. Умелый подбор штрихов и владение исполнителем всеми их оттенками определяют не только его штриховую культуру, но и профессиональный уровень.

Рассмотрим в общих чертах влияние штрихов на характер исполнения музыкального произведения и связь их с другими выразительными средствами исполнителя. Штрихи неразрывно связаны со звуком. Каждый из них оказывает влияние, как на характер произношения отдельного звука, так и последовательностей звуков.

На связь штрихов с ритмом указывает как многообразие различных видов акцентуации, так и степень связности ила расчлененности составляющих мелодию звуков и т.п.

Не менее тесной является связь штрихов с динамикой. Так, например, штрих нон легато обычно применяется в нюансе пиано, мартеле - в нюансе - форте или фортиссимо. О наличии связи штриха с динамикой говорит и увеличение или уменьшение звучащей части длительности, что ассоциируется, соответственно, с усилением или ослаблением динамики. Еще один пример, подтверждающий связь штриха с динамикой: штрих стаккато при крещендо часто переходит в деташе.

Штрихи обладают и ярко выраженными формообразующими функциями. Применением штрихов легато и стаккато можно подчеркивать контрастность, противопоставление мотивов, фраз, предложений и т.п. Часто различными штрихами оформляется разный тематический материал музыкального произведения. О связи штрихов с фразировкой можно судить по лигам. Известно, что лига может быть фразировочной или штриховой. Выразительная сущность штриха легато будет наиболее естественной и убедительной, если штриховые лиги будут близки фразировочным или совпадать с ними. Анализируя или интерпретируя музыкальное произведение, исполнителю следует помнить, что «каждый штрих, в отдельности взятый ... имеет бесчисленное количество присущих его природе оттенков, весьма различных по своему характеру... Нотная запись не имеет пока средств для обозначения всех тонкостей, присущих природе каждого штриха, между тем, как именно от этих тонкостей и оттенков, в конечном счете зависит подлинно художественное раскрытие образности музыкальной мысли».

Фразировка

Одним из важных средств художественной выразительности в процессе интерпретации музыкального произведения является исполнительская фразировка, которую следует понимать как образно-смысловое разграничение музыкального произведения на относительно законченные построения /мотивы, фразы, предложения и т.п./ в соответствии с музыкальным синтаксисом. Именно характер фразировки в наибольшей степени определяет индивидуальность музыканта, его понимание содержания и стиля произведения.

Известно, что музыкальное произведение, представляющее собой как нечто целое, в то же время состоит из отдельных взаимосвязанных и отграниченных друг от друга

разной величины частей. Ясное представление исполнителем структуры музыкального произведения и отдельных его частей является важным условием правильной и выразительной фразировки. Исполнители должны знать, что основным признаком начала и окончания фразы является цезура - момент раздела между любыми частями музыкального произведения. Для цезуры характерны следующие признаки:

- пауза;
- остановка на относительно продолжительном звуке;
- повторность мелодико-ритмических фигур;
- появление нового музыкального материала;
- смена гармонии;
- смена регистров;
- смена тембров;
- резкая смена динамики;
- гармонический каданс и т.д.

Расчлененность музыкального произведения наиболее ярко проявляется в мелодическом голосе. В момент цезуры в мелодическом голосе в сопровождающих голосах ее признаки могут отсутствовать.

Исполнительская фразировка должна быть направлена на достижение осмысленного и эмоционально оправданного, отвечающего характеру и стилю данного музыкального сочинения исполнения каждого мотива, фразы, предложения и т.п. и произведения в целом. При исполнении музыкального сочинения, также как и при чтении литературного текста надо уметь подчеркнуть главное, отделить одну мысль от другой, сделать логические ударения, ускорить или замедлить темп и т.д.

Для осуществления правильной фразировки исполнителю важно знать, где начинается фраза, как она развивается /ее подъемы, спады, кульминации/ и где заканчивается. Особое внимание при интерпретации музыкального произведения следует обратить на фразировку каденций. Наиболее полно рекомендации по фразировке каденций изложены профессором Б.А.Диковым.

Исполнительская фразировка самым тесным образом связана с другими выразительными средствами и осуществляется посредством интонации, динамики, ритма, агогики, штрихов и т.п. Исполнитель должен помнить, что непременным условием правильной фразировки при игре на инструментах является подчинение «дыхания» фразировке. «Дыхание» следует брать в момент цезуры, не нарушая ритмическую пульсацию длительностей нот. Большое значение для осуществления правильной фразировки и для раскрытия содержания музыкального произведения имеет знание исполнителем формы музыкального произведения.

Подготовка произведений к исполнению перед слушателями.

Содержанием творческой деятельности музыканта-исполнителя является интерпретация музыкальности произведения.

Современное теоретическое музыковедение и теория музыкального исполнительства определяют интерпретацию как процесс реализации нотного текста, который зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит исполнитель, от его индивидуальных особенностей и идейно-художественного замысла.

Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное отношение к ней, наличия у исполнителя собственной творческой концепции воплощения замысла композитора. Согласно современной теории исполнительского музыкознания музыкальное произведение имеет три формы бытия:

потенциальную, существующую в нотации как бытие-возможность;

актуальную, существующую в конкретном исполнительском акте и воспринимаемом слушателями;

виртуальную, которая представляет собой уже совершившиеся исполнительские реализации сочинения, память о которых хранится в общественном сознании.

Наличие актуальной и виртуальной формы позволяет охарактеризовать существование музыкального произведения как прерывно-непрерывное. Прерывным оно выступает в актуальной форме, непрерывным – в виртуальной.

"Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, т.е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей". В этих словах Б.Асафьева очень точно определено значение исполнителя в музыкальном искусстве. Действительно, только с момента исполнения начинается подлинная жизнь музыкального произведения. Со времени появления нотной фиксации музыкального произведения в процессе постоянного видоизменения находились и творческие взаимоотношения исполнителей и слушателей. Следует подчеркнуть, что система взглядов в области теории музыкального исполнительства в каждый конкретный период определяется в основном тремя факторами:

1/ Она является отражением и осмыслением музыкально-исполнительской практики;

2/ На нее оказывает воздействие музыкальная педагогика;

3/ На нее влияют те или иные общеэстетические теории.

Известно, что каждое поколение живет своими духовными интересами, своим характерным для него, кругом эмоций. Стиль, чувства и образ мыслей людей меняются. Естественно, что интерпретация музыкальных произведений также подвергается значительным изменениям.

В настоящее время существуют две точки зрения на интерпретацию музыкального произведения. Первая из них была определяющей в 50-60 годы нашего века и видела задачу исполнителей в "точном воспроизводстве всех данных текста", "верности" авторскому тексту. Ограниченность этой теории

состоит в том, что она пропагандирует копирующую, "фотографирующую" игру.

"Самое страшное в музыке, - писал П.Казальс, - исполнять вещь буквально так, как она написана. Это большая опасность: ведь ноты только намечают путь. Путь творческий, где вариациям нет конца". Направленность исключительно на точную передачу нотного текста как бы "освобождает" исполнителя от необходимости поисков внутренней сути музыки, давать собственное художественно-эмоциональное ее истолкование, порождает безынициативное, формальное отношение к исполняемому произведению. Абсолютное преувеличение объективной значимости нотного текста проявляется и в убежденности, будто существует одна единственно правильная, "истинная", исторически "верная" трактовка произведения. Но с другой стороны нельзя и преуменьшать значение верности нотному тексту".

Выдающийся дирижер Шарль Мюнш писал по этому поводу: "Невозможно сыграть то, что "между нот", не придерживаясь того, что написано в нотах".

Теория "верности нотному тексту" находит свое отражение в педагогическом процессе.

Другая точка зрения опирается на практический опыт исполнительства выдающихся музыкантов прошлого и настоящего, на их высказывания по проблемам интерпретации музыкального произведения, на современную теорию музыкального исполнительства и доказывает принципиальную невозможность равенства между текстом и звучащим музыкальным произведением, в котором его художественное содержание может быть выявлено только в конкретно индивидуальной форме.

Прежде всего было доказано, что музыкальное произведение - не есть нотный текст, а только определенная семиотическая система, с помощью которой композитор передает людям свою внутреннюю психическую творческую деятельность, свои художественные идеи.

С.Раппопорт доказывает принципиальную невозможность абсолютного тождества между музыкальными образами, сформировавшимися в сознании автора произведения /А/, их записью в нотном тексте /М/ и музыкальными образами, воссозданными из нотной записи исполнителями.

Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом. В зависимости от индивидуального склада исполнитель подчеркивает те или иные черты образа композитора и привносит в него нечто свое, переводя его в качественно новое состояние - исполнительский художественный образ.

Музыкальное произведение интерпретируется в рамках определенного стиля. Основу формирования которого создает, прежде всего, осознание творческого почерка композитора, стилевого направления и эпохи, к которой он принадлежит. Кроме того - следует иметь в виду, что всякое процессуальное /протекающее во времени/ художественное творчество должно учитывать интересы... публики, которая оказывает решающее

влияние на смену вкусов, стилей, манер и т.д. В силу этого никакая "эталонизация" искусства не может активно просуществовать сколько-нибудь исторически продолжительно.

Именно с этих позиций, соответствия или несоответствия стилю композитора, подходили и подходят к проблеме исполнительского стиля выдающиеся советские исполнители и педагоги. Так, Г.Г.Нейгауз в полушутливом тоне пишет о четырех видах "стиля исполнения": первый - никакого стиля, второй - исполнение "морговое", третий - исполнение "музейное".

Четвертый вид – «исполнение, озаренное "проникающими лучами" интуиции, вдохновения, исполнение" современное живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащее любовью к автору, диктующий богатство и разнообразие технических приемов». В теории музыкального исполнительства выделяют в обобщенном виде обычно три основных исполнительских стиля: классический, романтический и лирико-интеллектуальный. Однако не следует сводить все разнообразие исполнительских индивидуальностей к указанным выше стилям, которые в «чистом виде» встречаются довольно редко.

Индивидуальный исполнительский стиль характеризуется совокупностью выразительных и технических средств, присущих данному исполнителю, индивидуальным характером фразировки, неповторимой манерой интерпретации и особыми индивидуальными приемами игры на инструменте. Он зависит от личности исполнителя, характера его музыкального мышления, темперамента и т.п. Еще в 1752 г. известный немецкий исполнитель и педагог И.Кванц писал о том, что каждый исполнитель должен считаться с врожденными качествами своего темперамента и уметь владеть им, что во все времена врожденные качества ценились и действовали дольше, чем благоприобретенные в процессе обучения.

Основываясь на классификации темпераментов и теории исполнительских стилей можно определить три достаточно контрастных исполнительских типа; рационалистический, эмоциональный и интеллектуальный. Для исполнителей - "рационалистов" характерен объективизм, точный расчет интерпретации, строгое следование логике исполнительского замысла, умение объединять тщательно отделанные музыкальные построения, части в единое целое, воспроизведение во время концерта ранее отработанной интерпретации. Интерпретация музыкального произведения у исполнителей интеллектуального типа, аргументирована, логична, достаточно эмоциональна и отличается глубиной и проникновенностью. Эмоциональному типу исполнителя присуще эмоциональное начало /иногда при недостатке техники/, артистическая свобода, творческая смелость, импульсивность, взрывчатость, стихийность, импровизационность во время концерта.

Названные типы исполнителей, как и исполнительские стили, в чистом виде не встречаются и в их интерпретации музыкального произведения

переплетаются в большей или меньшей степени, черты, свойственные разным типам и стилям. Высококвалифицированный музыкант-исполнитель должен сочетать в себе, по меньшей мере, три качества: интеллект, эмоциональность и технику. Если одно из этих качеств отсутствует, то искусство исполнителя неполноценно.

Интерпретация музыкального произведения тесно связана с исполнительской традицией. Существует довольно распространенная точка зрения, согласно которой умение исполнять музыкальные произведения различных стилей основывается на знании традиций их исполнения, которые передаются из поколения в поколение. Безусловно, традиции играют важную роль в формировании стиля исполнения произведений того или иного композитора. Однако традиция не может быть застывшей и неизменной. Она является результатом творческого процесса исполнителя, талант которого порождает различия в трактовке музыкального произведения. С.Фейнберг так писал о традиции: "Существует ряд так называемых "традиции исполнения классических пьес". Но у нас часто смешивают традиционное с привычкой. В таком смешении таится подводный камень. Инерция привычки направлена против жизни традиций. В традиции живет творческий импульс, в привычке таится косность, мертвенность. Традиционности музыкального исполнительства способствуют сложившиеся методы обучения музыке, как в среднем, так и в высшем звене практика подробной редакции своих сочинений композиторами, а также широкое распространение в наше время звукозаписи, радио и телевидения.

Высшим этапом работы на музыкальном произведением является его концертно-сценическое исполнение. Публичное представление результатов долгой и упорной работы ответственное само по себе, но это еще и возможность показать слушателю произведение, которое нравилось с первых тактов знакомства с ним, возможность передать свою эмоциональную взволнованностью художественной замыслом и кругом образов этого произведения, свои ощущение и понимание этой музыки . Ответственность публичного выступления возрастает в условиях учебного процесса, если это отчетный концерт, на котором оценивается достижения отчетного периода и выставляется оценка.

Методика подготовки к концертному выступлению является предметом пристального внимания музыкантов-преподавателей. Ими разработаны разнообразные методики, которые эффективно используются в музыкально-педагогической практике. Известно, что концертное выступление требует быстрой, максимальной концентрации психической энергии во время разового выступления, эмоциональной и физической выносливости при публичном исполнении музыкального произведения, особой мобилизации психических, физических и интеллектуальных ресурсов и строгой внутренней дисциплины.

Не будет преувеличением, если сказать, что подготовка к концертному выступлению начинается с выбора программы. Безусловно, составляя учебный репертуар, следует учитывать требования программы, ближайшие,

наиболее актуальные задачи развития профессиональных. Степень технической и художественной сложности произведений не должен превышать исполнительские возможности. Произведения, которые требуют крайних усилий не рекомендуется выносить на отчетные концерты, хотя их очень полезно включать в репертуар.

Очень важно, чтобы на всем протяжении подготовки к концертному выступлению и на самом выступлении обучающийся мог организовать себя, контролировать себя и, после концерта, дать самостоятельную оценку своему выступлению.

Наиболее ответственные звенья концертного выступления: итоговая репетиция, поведение в день выступления, выход на сцену и уход из нее, начало выступления. Обратим внимание на некоторые методические рекомендации, относительно них.

Итоговая репетиция проводится в том помещении, где будет проходить выступление, чтобы ознакомиться с самим помещение и его акустикой. Чтобы повысить ответственность исполнителя, очень полезно пригласить на эту репетицию публику. Итоговая репетиция предусматривает однократное, максимально ответственное выполнение всей программы в том порядке, в котором произведения будут звучать на концерте. Перед итоговой репетицией необходимо провести соответствующее количество предварительных репетиций (целостное воспроизведение всей программы). И снуют предрассудки, что концертное выступление всегда хуже репетиционного. Но на самом деле успешная репетиция позволяет оценить степень подготовленности исполнителя и указывает на потенциальную возможность еще более успешного выступления, если исполнитель мобилизуется и не успокоится на достигнутом.

В день концерта у большинства исполнителей, музыкантов, возникает "перед концертное волнение". Интенсивность волнения прямо не связано с качеством выступления: даже при очень сильном волнении возможно добиться высоких результатов, и при отсутствии волнения можно расслабиться и сыграть плохо.

Методические рекомендации о поведении в день выступления довольно однотипные. Необходимо беречь нервно психическую энергию, много не читать, не разговаривать, не смотреть телевизор. Играть рекомендуется немного, причем произведения концертной программы проигрывать в медленных темпах, эмоционально сдержанно. Известно, что в день концерта полезно на столько играть, сколько обдумывать произведения с нотами в руках. Наконец, полезно играть инструктивные материалы, а также произведения, которые хорошо были изучены и уже успешно сыграны когда-то в концерте. Такое восстановление ранее достигнутой координации элементов игры плодотворно влияет на выполнение новой программы.

В артистической комнате не рекомендуется вести бессмысленные разговоры. Также не нужно молча ходить по комнате. Лучше сидеть спокойно в удобной позе, при расслабленной мускулатуре. При необходимости "разыгрывания рук" возможно играть гаммы, этюды, либо в медленном темпе отдельные

эпизоды концертных произведений. Но наиболее полезно без инструмента перебирать в памяти разные эпизоды программы. (При этом такой осмотр не должен превращаться в "поиск слабых звеньев"!).

Очень важным моментом, который предшествует выходу на сцене появляется *вхождение в образ.* Хотя в день концерта исполнителя и живет в образах своей концертной программы, но перед началом выступления необходимо вызвать особенно творческий, эмоционально приподнятое настроение. Это достигается путем воспоминаний наиболее эмоционально напряженных и ярких эпизодов произведений, характерных деталей музыки. Очень полезно припоминание словесных характеристик музыкальных тем и эпизодов (поэтому в повседневной работе так важно ими пользоваться!).
С учеником необходимо неоднократно отрепетировать *выход на сцену и уход из нее.* Наиболее приемлемые здесь энергия и выдержка, чувство достоинства и скромность. Не нужно долго искать удобную посадку, растирать руки, тщетно двигаться, оглядывать зал и т.д. - все это необходимо делать быстро, не проявляя излишнего волнения.

Полезно использовать те несколько секунд, которые проходят между выходом на сцену и началом игры, чтобы проверить состояние исполнительского аппарата, создать необходимую эмоциональную и мышечную настройку, установить начальный темп первого произведения. После окончания программы не нужно срываться с места. Необходимо выдержать паузу, дать возможность музыке "прекратился", после чего с достоинство встать, поклониться слушателям и в спокойном темпе покинуть сцену.
Добавим, что никакая, самая пристальная подготовительная работа не освобождает исполнителя от интенсивной активности *во время* выступления. Творческая активность при этом должна сочетаться с самообладанием и самоконтролем, позволяющие управлять своим выступлением, достигать наиболее плодотворных художественных результатов.

Психологические основы концертного волнения. Методы и приемы их преодоления

Сценичная практика ставит проблему преодоления вредного сценического волнения. Создание благоприятных условий для плодотворной концертной деятельности, а значит, развитие каждого музыкального дарования с максимальным успехом - одна из важных задач музыкальной методики. Поэтому не удивляет, что лучшие музыканты исполнители и знаменитые педагоги посвящают проблеме преодоления эстрадного волнения многие страницы.

Волнение при концертном выступлении говорит о высокой ответственности музыканта. Если волнение не переходит границы естественного, оно способствует боговдохновенным исполнения. Г.Нейгауз отмечает, что главная причина такого волнения: ... "та высокая духовная напряженность, без которого невозможно представить человека, призванного" ходить перед людьми ", сознание, что он должен сообщить

людям, которые собрались его слушать, что-то важное, значительное, что глубоко отличается от ежедневных бытовых переживаний, мыслей и чувств. Такое волнение, - подчеркивает Г.Нейгауз, - хорошее, необходимое волнение, и тот, кто к нему не способен, кто выходит на эстраду как чиновник приходит на службу, уверен, что он и сегодня выполнит возложенные на него поручения, - тот вряд ли сможет быть настоящим артистом ".

Но иногда встречаются случаи волнения, которое переходит все допустимые границы и напоминает болезнь. Особенно часто такое волнение характерно для подростков и тех музыкантов, которые не имеют достаточной сценической практики. Непосредственно перед концертом мерзнут, или, наоборот, потеют руки, они становятся в одних - легкими, у других - тяжелыми, некоторых тянет в сон, появляется чувство неуверенности, страх, сбивается дыхание, возникают проблемы памяти и т.д. Такое волнение мешает исполнителю проявить свой талант, поэтому задача музыкальной психологии и педагогики установить причины этого волнения, а методики - показать пути его преодоления.

Среди причин эстрадного волнения существуют следующие:
- несоответствие произведения музыкальным и техническим возможностям;
- неуверенность, обусловленная тем, что работа велась над произведением автоматически, бессознательно;
- текст не изучен хорошо "на память";
- повышенная самокритика, излишнее внимание к своей личности;
- слабая нервная система, болезненность.

Перечисленные выше причины позволяют выработать методы и приемы борьбы с эстрадным волнением. Сюда относятся:
Первое - известное и уверенное овладение музыкальным произведением, ясное представление о произведении, как о едином целом, как о естественном развитии музыкальной мысли.
Второе - сознательное овладение технически сложными эпизодами.
Третье - сознательное, активное освоение произведения наизусть. При этом необходимо установить целесообразные отношения между сознанием и автоматичностью, что зависит от степени сложности текста.
Четвёртое - сознательная тренировка исполнения перед публикой, которая обеспечивает смелость, самообладание, ясную мысль, сосредоточенность.
Пятое - сознательная поддержка организма - повышенное количество витаминов, сбалансированное питание, физические упражнения, овладение навыками самовнушение, достаточное количество сна, отдых на открытом воздухе.

Подготовка учащихся к участию в конкурсе.

История музыкальных конкурсов свидетельствует об их важной, порой решающей роли в судьбе исполнителей разных эпох. Сегодня наиболее традиционный и эффективный путь достижения этой цели - участие и победа в престижном музыкальном конкурсе. Возможно поэтому количество музыкальных работников в мире растет с каждым годом. И это не удивляет,

потому, что музыкальный конкурс - одна из наиболее убедительных возможностей доказать свою профессиональную достоинство и зрелость.

Концертная деятельность существенно отличающийся от конкурсной деятельности, что связанный а, прежде всего, с отсутствием элемента сравнения. Каждый музыкант - участник концерта, независимо от качества выступления, может рассчитывать на симпатии слушателей, которая вызвана теми, или иными его качествами: смелостью, эмоциональностью, виртуозностью, непосредственностью и т.д. И это реакция зрителей (в том числе и членов комиссии, если концерт - экзаменационной отчет). Поскольку во время концерта главный критерий успеха - реакция слушателей, возможно говорить о том, что на концертном выступлении отсутствуют такой высокий уровень ответственности и максимального напряжения, которые являются обязательным атрибутам конкурсного прослушивания. Дело в том, что главная цель участника конкурса - доказать свою личную преимущество над соперником, добиться преимущества, присуждаемая высоким жюри. И решение жюри - лучших музыкантов страны и мира - выносится в соответствии с системой оценок, которая не допускает поблажек (учета прошлых достижений конкурсанту, его физического и психического состояния, компенсации технических ошибок музыкальности, эмоциональностью и т.д.). Учитывая определенную стихийность исполнительской деятельности, возможно представить себе высшую степень нервного напряжения, которое сопровождает конкурсное выступление.

Психический и физический дискомфорт значительно углубляется в связи с другими факторами: сменой бытовых условий, сложностью переездов, необходимостью срочного решения многих организационных вопросов, отсутствием поддержки со стороны членов семьи и друзей и т.д. Чтобы процесс подготовки к конкурсу был плодотворным, а само участие - успешным, должны быть определенные личные и профессиональные качества. Кроме того, необходима поддержка со стороны родных конкурсанта.

Особенности методики подготовки к музыкального состязания заключается, прежде всего, в организованной деятельности (оформление документов, организация переезда и т.д.), регуляции физического и психического самочувствия музыканта, овладении способами создания оптимального игрового состояния конкурсанту. Что касается выбора и подготовки программы, то повышенная ответственность, которая связана с конкурсной деятельностью требует особого пристального внимания к каждому из этапов работы над музыкальными произведениями.

Психологический настрой музыканта зависит от конкретной фазы эстрадного волнения, а также от его личных особенностей. В период подготовки к конкурсу возможно использовать различные методы (аутогенная тренировка, беседы, внушение, гипноз), которые сегодня широко используются в практике. Непосредственно перед выступлением наиболее эффективным будет метод самовнушения, потому, что в этот момент любая информация со стороны почти не воспринимается. Принципиальное отличие

конкурсной психологической подготовки от настройки перед концертным выступлением в том, что она должна не успокаивать, а, наоборот, вызвать максимальную активность, создать "боевой настрой", желание играть и стремление победить, с учетом распределения сил и энергии на все туры конкурса.

Подробное рассмотрение структуры современных музыкальных конкурсов дает основание утверждать, что их многогранности и разнообразие дает возможность выбора музыкантам любого уровня. Достижения исполнителей на международных музыкальных конкурсах, их активная творческая деятельность, высокий уровень профессиональной подготовки - все это свидетельствует о востребованности целенаправленной специальной методики подготовки к музыкальным «соревнованиям» на всех уровнях музыкального образования.

Методические рекомендации
Разработала к.п.н., доцент Заббарова М.М.
дисциплина Синтезатор

Игра электронной аранжировки на синтезаторе. Электроакустические возможности электронно-клавишных инструментов различных моделей.

Роль компьютерных технологий в современном музыкальном творчестве велика. Синтезатор – интерактивный персональный мультимедийный компьютер, совмещающий в себе два различных аппарата: традиционный музыкальный инструмент с большим набором разнообразных тембров и специализированный компьютер, содержащий набор различных агрегатов. Существует множество различных моделей и разновидностей синтезатора. Синтезатор все время меняется: появляются новые дополнительные возможности, меняются принципы управления, отображения информации и т.д. Техника игры на синтезаторе гораздо проще, а выразительные функции звучания количественно и качественно возрастают по сравнению с традиционными инструментами. Значительно укорачивается путь выработки навыков импровизации, так как режим автоаккомпанемента вместе с упрощением игры позволяет получить красочно оформленный ритмический рисунок сопровождения, стимулирующий мелодическую фантазию импровизатора. Развитие способности к музицированию важно не только как фактор формирования музыкальной культуры учащихся, но и как важное средство развития творческих качеств личности, таких, как стремление к самостоятельному мышлению и проявлению собственной инициативы, стремление сделать что-то свое, новое, лучшее. Этому способствуют все функциональные возможности инструмента: импровизация в стиле, аранжировка, создание оригинального паттерна и звуковой синтез. Особенно возрастает и значение других свойств личности, определяемых ее творческим потенциалом: активность, воля, любознательность, воображение.

Ознакомление с возможностями электронно-клавишного инструмента. Банк инструментов, ритмов (стилей), игра в разных режимах автоаккомпанемента. Создание простой исполнительской аранжировки в виде цифровой партитуры с указанием всех исполнительских параметров: громкости, цифровых эффектов. Применение функции импровизации. Самостоятельное предварительное разучивание нотного текста песен на фортепиано.

Для обозначения параметров аранжировки используются следующие сокращения:

st. – музыкальный стиль.

v. – основной голос (тембр). Порядковый номер указывает его смену.

t. – темп.

Fill-1 - ритмическая перебивка.

Fill-2 – ритмическая перебивка со сменой фактуры.

Intro – вступление.

Ending – заключение (кода).

Bend – колесо изменения высоты тона.

Партия левой руки изложена для исполнения автоаккомпанемента в пальцевом режиме Fingered, но не исключено применение аккордового режима Chord для студентов духовиков и народников, для которых клавишный инструмент не является основным специальным инструментом. В партии левой руки дополнительно указывается гармоническая цифровка автоаккомпанемента, что способствует закреплению теоретических знаний по гармонии:

Мажорные трезвучия:

A – ля

B – си

C – до

D – ре

E – ми

F – фа
G – соль
m – минороное трезвучие.
6 – мажорное трезвучие с секстой
7 – малый мажорный септ аккорд
m7 - малый минорный септ аккорд
dim7 – уменьшенный септаккорд
m7 (-5) – полууменьшенный септаккорд.
«+5» - знак повышения диез # (альтерация)
«-5» - знак понижения бемоль ♭ (альтерация)

Установки инструментальных тембров для синтезатора являются едиными в соответствии с MIDI-стандартом.

128 тембров стандарта MIDI образуют 16 инструментальных групп (банков) по 8 тембров в каждом:

1. PIANO - фортепиано
2. CHROMATIC PERC. – хроматические ударные
3. ORGAN - органы
4. GUITAR - гитары
5. BASS - басы
6. STRING / ORCHESTRA – оркестровые струнные
7. ENSEMBLE - ансамбли
8. BRASS - медные
9. REED - тростниковые
10. PIPE - свирели
11. SYNTH-LEAD – первые синтезированные тембры
12. SYNTPAD - синтезированные дополнения
13. SYNTH-SFX - синтетические звуковые эффекты
14. ETHNIC - народные
15. PERCUSSIVE - ударные
16. SOUND EFFECTS - звуковые эффекты

120 моделей ритмов (стилей) образуют 12 групп (банков) по 10 ритмов в каждом:

8 BEAT (поп-музыка)
16 BEAT
ROCK (рок)
POPS1 (поп-музыка)
POPS2
JASS (джаз)
EUROPEAN (ритмы старинных танцев и маршей)
LATIN1 (танцевальные ритмы латиноамериканской музыки)
LATIN2/VARIOUS 1
VARIOUS 2 (различные ритмы)
FOR PIANO1 (фортепианные ритмы европейской музыки)
FORPIANO2
USER-дополнительный “пустой” банк пользователя для создания своих оригинальных моделей пользователя.

MODE – режимы игры автоаккомапанемента:

0. Ритм без автоаккомпанемента.

1. Chord– аккордовый.
2. Fingered – пальцевый.
3. Full rang chord – пальцевый по всей клавиатуре двумя руками (бас с аккордами или аккорды с мелодией).

Звуковые параметры:

- Tempo – темп
- Volume – громкость
- Synh – синхронный запуск воспроизведения
- Touch sensitive – чуствительность клавиш к силе нажатия
- layer – сдвоенный голос
- harmony – вид автогармонизации звука

Вспомогательные функции:

- Transpos – транспонирование
- MIDI – соединение с компьютером.
- START/STOP - запуск и остановка звучания программы

Подтема. Взаимодействие синтезатора с внешними устройствами.

Шнуры (кабели) MIDI пятижильные. По четырем сигнал идет туда и обратно, а средняя жила – пассивная (корпус или земля). Соединитель штырьковый, называется DIN (тюльпан). Все синтезаторы совместимы, могут принимать receive и посылать transmit сообщения-команды о параметрах звучания.

В миди приборах на задней панели 3 гнезда для штекеров от шнуров (IN, OUT, THRU). В гнездо аудиовыхода идут шнуры от наушников, внешнего усилителя мощности или микшерного пульта. Чаще бывает 3 аудиогнезда – для наушников и два (правый/левый каналы) на стереоусилитель или магнитофон. Гнезда для подключения педали и адаптера 9-12 v. Важно соблюдать полярность постоянного тока при подключении. Минусовой контакт штекера должен совпадать с минусовым контактом гнезда. Лучше пользоваться заводским адаптером. Если синтезатор питается от сети на 220-127 вольт, то вместо гнезда из корпуса может выходить электрический сетевой шнур с вилкой.

Педаль подключаемая к разъему FOOT VOLUM – управляет общей громкостью синтезатора, автоаккомпанемента, так и раздельно каждым голосом и др.

Педаль подключаемая к разъему FOOT SWITCH – управляет функцией сустейна. Режимы управления педалями выбираются на дисплее.

Вход от микрофона с дополнительным усилителем (INPUT VOLUM). Условие: запись мелодии в качестве «опорной». Имитация смешанного хора, наличие эквалайзера – смещение по оси частот и преобразование спектра частот голоса не предусмотрено.

Принцип миди – управление тон-генератором звуковых колебаний осуществляется посредством клавиатуры с учетом его режимов работы. Поступающие в цифровой форме сигналы содержат разнообразные сведения о параметрах звучания. Миди-устройство обмена данными, которое позволяет ЭМИ обмениваться между собой стандартными сообщениями, понятными каждому инструменту независимо от производителя. Можно осуществлять объединение двух синтезаторов. Функция векторного синтезирования, при которой с помощью джойстика выбираются и одновременно воспроизводятся 4 голоса. При этом регулируется громкость голосов при игре. После записи песни и редакции в компьютере можно записать ее на дискету в синтезаторе.

Подтема. Правила эксплуатации и техника безопасности:

Сухое помещение, отсутствие вблизи сильного магнитного поля и прямого солнечного света. Правильно поставить подставку

Нельзя!

Ударять, трясти, ронять.

Протирать моющими химическими средствами. Протирая сухой тканью, отключить от сети.

Открывать корпус. Это может нарушить баланс в электрических цепях.

Делать соединения электрошнурами с другими приборами при включенном блоке питания и увеличенной громкости.

Подвергать шнур механическим повреждениям.

Злоупотреблять сильной продолжительной громкостью

Подвергать воздействию жидкокристаллический дисплей. В случае его повреждения и попадания содержащейся внутри жидкости в глаза срочно промыть водой и обратиться к врачу.
Использовать инструмент, если он неисправен или работает необычным образом.
Пользоваться только теми принадлежностями и устройствами, которые предназначены для данного инструмента. Использование других создает риск возгорания.
Клавишный инструмент поставляется вместе со встроенным литиевым аккумулятором, который снабжает энергией память для сохранения в ней информации в то время, когда внешне электропитание синтезатора выключено. Если заряд энергии в аккумуляторе находится на низком уровне, то выключение внешнего электропитания может привести к стиранию всех данных, хранящихся в его памяти. Нормальный срок службы первоначального аккумулятора составляет пять лет с момента его установки на заводе. Поскольку часть времени уходит на транспортировку и складское хранение до момента продажи, то вполне вероятно, что первоначальный аккумулятор не обеспечит полные пять лет номинального срока службы у пользователя. При приближении этого срока необходимо заменить аккумулятор. При замене аккумулятора не прикасаться к нему голыми руками, так как батареи могут быть горячими, и из них может вытекать электролит.
Желательно выполнить MIDI-операцию пакетной передачи данных инструмента в компьютер или иное устройство, создав тем самым их резервную копию для хранения или записать данные на дискету.
Инициализация параметров для возврата всех установок не оказывает влияние на содержимое регистрационной памяти и производится одновременным нажатием + - и ENTER при включенном электропитании синтез.
Признаки нарушения работы синтезатора:
Инструмент не включается
Потускнение индикатора
Мигание дисплея
Искажение или пропадание звука
Прекращение питания на большой громкости
Звучание другого тембра
Звучание после отпускания клавиши.
Нарушение воспроизведения ритмических схем
Слабый звук при миди-коммутации
Внезапное прекращение питания при работе с дисководом

Источники питания: адаптер переменного тока

Краткая история создания ЭМИ. Понятие синтезатор начало входить в употребление во второй половины 20 века – в середине 60 гг. после демонстрации инструмента, созданного Р. Мугом.
Однако на несколько лет раньше 1956-1959 гг., близкий по функциональным возможностям инструмент «Экводин» был создан А. Володиным.
Следует отметить, что подходы имели существенное различие. В инструменте Володина уделялось внимание эффектам оперативного исполнительского воздействия и близости синтезированных тембров натуральным. В синтезаторе Moog, MiniMoog предоставлялась возможность генерации широкого спектра синтетических звучаний.
До середины 70 гг. ЭМИ и ЭВМ – два направления, имеющие отношение к развитию музыкально-компьютерных технологий практически не соприкасались. До этого времени ЭМИ создавались с использованием преимущественно аналоговых радиоэлектронных компонентов и без применения цифровых микросхем и микропроцессоров. Синтез звука выполнялся за счет ресурсов центр процессора с послед переводом цифрового сигнала в аналоговую форму с помощью ЦАП.

Слияние направлений стало возможным в начале 80 гг., после введения в практику стандарта на взаимодействие музыкального оборудования и компьютеров – GM MIDI.
Постепенно увеличивающиеся ресурсы синтеза на протяжении долгого времени и, впрочем, до сих пор ограничены в плане управления самим синтезом, или в возможности достижения с их помощью музыкальной выразительности.

Подтема. Музыкальные тембры электронных голосов. Тема. Композиторские, исполнительские и звукорежиссерские составляющие электронной аранжировки.

Значительная часть потенциала синтезатора на базе инструментов симфонического оркестра.

Какой бы ни была совершенной техника сэмплирования – невозможно воспроизвести все богатство оттенков живого исполнения, поскольку последнее - есть продукт мышечных усилий музыканта, его интонирования, непрерывно изменяющегося во времени и передающее бесконечное множество смысловых и колористических оттенков. Традиции применения механических инструментов, закрепление за многими из них образных амплуа может послужить ориентиром при использовании их в аранжировке.

Струнные – «сила экспресиии, неподражаемое разнообразие» (Берлиоз).

Сольные отличаются простоватостью и грубоватостью.

Деревянно-духовые отличаются гораздо большей реалистичностью. Делятся на две подгруппы – язычковые, лабиальные и флейтовые. 1- темная носового оттенка (особенно у гобоя, рожка и фагота). 2 – тяготеет к подвижности и виртуозности.

Флейта - холодная, подходит для грациозного легкомысленного характера, и с оттенком поверх грусти в миноре.

Гобой - пасторальная сфера, простодушно-веселый в мажоре и трогательно-печальный в миноре.

Рожок (разновидность) - томный по характеру, близкий восточным инструментам – зурне, замру.

Кларнет – среднее между ними. Звучит полнее флейты. Образы лирические, эпические, пасторальные, религиозно-умиротворенные. Отличается гибкостью и при правильном сочетании способен передать все оттенки чувств.

Фагот насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре.

Саксофон – группа, включает сопрано, альт, тенор и бас. Свойственна полнота, мощность, певучесть. Вибрато и возможность исполнения глиссандо делает их пригодными для изображения безудержного веселья, но и сентиментального настроения.

Медь - традиция связывает ее с приподнято-пафосными и драматическими образами.

Труба - резкое звучание хорошо проявляется в воинственных образах, крике ярости и мщения, торжественных гимнах.

Тромбон - выражение героической торжественности, величавой гордости.

Туба – выражение суровости.

Валторна. Не смотря на охотничьи фанфары может быть благородна и меланхолична.

Ударные. По нескольку десятков в банке (около 16), каждый из которых связан с определенным жанром и стилем.

Мембранофоны (самозвучащие) – литавры из 13 по полутонам котлов, бубен, 6 различных по регистру томов, дополняющие их в высоком регистре 2 бонга, 3 конги.

Идиофоны (хроматически перкуссионные): фортепипиано, челеста, колокочики, музыкальная шкатулка, вибрафон, маримба, ксилофон, колокола, цимбалы.

Щипковые

Арфа отличается нежно-поэтиическим тембром. Эффектно глиссандо.

Гитары (несколько банков): акустическая с нейлоновыми и стальными струнами, электрогитары: соло с использованием эффекта синз леад. Басовые: с использованием медиатора пик, безладовая – фретлес, с акцентированным щипком – слап.

Органы – классический – механический церковный язычковый; электроорганы – рок-орган, с перкуссией, гармоники – аккордеон, танго и губная гармоника.

Синтезированные тембры – вызывают ассоциации с современной музыкой, где заполняют средний регистр.
Вокальные - более реалистичны - хор «А», «О» с искусственным оттенком (электронная накладка).
Этнические (народные) - эпизодически появляются в оркестре, но часто в народных и массовых жанрах. Банжо, индийская лютня-ситара, лютня-кото и цитра-сямисен.
Эффекты – сами говорят об ассоциациях – морской берег, свист, звонок, аплодисменты придают характер предметной конкретности.

Клавишный синтезатор: путеводитель в лабиринте художественных возможностей

на примере инструментов CASIO

Звуковой синтез.

Инструменты СТК, WK позволяют создавать новый оригинальный звуковой материал. Этот процесс включает несколько этапов:

1) Выбор того или иного голоса в качестве заготовки;

2) Изменение параметров звучания;

3) Добавление DSP-эффектов;

4) Фиксация продукта синтеза в памяти инструмента.

Активизирующая режим синтеза кнопка **Synth** находится слева, в непосредственной близости от дисплея. Операция выбора заготовки аналогична операции выбора тона. Те или иные параметры синтеза выбираются с помощью правой и левой клавиш курсора, а значения этих параметров устанавливаются нажатием на кнопки «+» и «-» цифровой клавиатуры.

В опции обработки синтезируемого звука можно войти, передвигаясь «по вертикали» с помощью верхней и нижней клавиш дисплея. А самая нижняя позиция курсора позволяет выбрать ячейку для запоминания полученного тембра.

1. **Выбор заготовки** окажется наилучшим в случае ее близости вашему представлению о голосе, который вы хотите синтезировать.

2. **Параметры звучания,** которые можно изменить на инструментах CASIO, представлены ниже.

Attack – атака звучания, скорость достижения пика его громкости. Если голоса с острой атакой хороши для ведения мелодии, баса, фигурации сопровождения, то голоса с медленной атакой лучше подойдут для фоновых пластов фактуры. Фантастические очертания приобретает голос с очень медленной атакой – как будто на наших глазах происходит материализация обьекта, медленное проявление его контуров.

Release – время затухания звука, после снятия клавиши. С помощью этой опции голос может приобрести «длинный шлейф» или резко обрываться. При большом уровне затухания звучание может стать загрязненным, как при «жирной» правой педали фортепиано.

Cutoff Freguency - частота среза фильтра. Чем больше значение этого параметра, тем более высокие обертоны участвуют в звучании, что придает ему более острый характер. Соответственно, малая величина данного параметра смягчает синтезируемый тембр.

Resonance - резонанс. Увеличивает громкость обертонов на границе частотного среза, что делает звучание более ярким и отчетливым.

Vibrato – вибрато. Этот исполнительный регулятор украшает и оживляет синтезируемый голос. Разные оттенки вибрато доступны с помощью выбора его опций:

- Type – тип волны (Sin – синусоидальная, tri – треугольная, SAU –пилообразная, Sqr – прямоугольная)

- Delay – задержка перед началом вибрато, придающая голосу большую интонационную гибкость,
- Rate – скорость,
- Depth – глубина, включающая значения, превращающие звучания в гротескное.

Oktave Shift – октавный сдвиг. Он может потребоваться в случае применения синтезируемого голоса в режиме деления клавиатуры (Split), когда выделенные для него клавиши не соответствуют нужному регистру звучания.

Level – уровень, громкость звучания синтезируемого голоса.

Touch sense - чувствительность клавиатуры. При его положительном значении более быстрое нажатие на клавишу вызывает более громкое звучание, а при отрицательном – более тихое. Последний случай представляет интерес при сдваивании голосов (layer). Такой микст проявляет себя как тройной тембр при быстром туше звучит один голос, при медленном – другой, а при среднем – оба вместе.

Reverb Send Chorus Send – посыл реверберации хоруса – обогащает звучание.

3. **Добавление DSP-эффектов.** Этот этап работы описан в разделе «Звукорежиссерская обработка». Все связанные с обработкой дополнения сохраняются вместе с новым голосом и воспроизводятся вместе с ним при включении линии DSP.

4. **Фиксация продуктов синтеза в памяти инструмента** осуществляется в банке пользовательских тембров, для чего там зарезервировано 100 ячеек. Новые голоса можно извлекать из памяти инструмента и применять в творческой практике наряду с пресетными.

Основы создания звукового материала. Звукозапись аранжировки в секвенсор синтезатора.

Подтема. Создание аранжировки – структура песни.

Песня как правило имеет куплетная форму. Законченная пес мелодия не ограничивается формой предложения или периода. Состоит из нескольких проведений мелодии, связанных с разными строфами поэтического текста. Когда песня начинается запевом и завершается припевом, ее куплетное строение требует двухчастности, то есть соединения 2 периодов. При исполнении последующих строф мелодия нередко варьируется.

Вокальная мелодия и ее инструментальное сопровождение должны быть согласованы как с общим смыслом, так и со смыслом отдельных слов.

Расположение каденций, то есть муз знаков препинания и цезур, должно соответствовать фразовому членению текста.

Функциональная роль каденций – автентическая, плагальная, прерванная и др, а также их метроритмическое положение следует учитывать при звуковой трактовке того или иного места в тексте.

Глинкинские вариации лежат в основе куплетной песни - неизменно выдержанную мелодию при ее повторах обычно сопровождают разным аккомпанементом. При этом следует придерживаться основного принципа образования фактуры аранжировки – динамизация фактуры от куплета к куплету.

Вступление к куплету не всегда может повторяться целиком, иногда оно ограничено модулирующей связкой.

В заключении иногда может звучать лишь первая фраз в виде завершения.

Другие музыкальные формы-схемы классические сложившиеся, к которым можно обратиться в электронной аранжировке инструментальных произведений:

Прост 2-3частная
Сложная 3частная
Рондо.Сонатная, рондо-соната.
Виды наиболее популярных структур.
Один из композиторов сказал: «Когда я начинал писать свои первые песни, мне даже не приходило в голову, что та музыка, которую я слушаю и люблю, была создана на основе всего лишь нескольких распространенных структур. Как и многие из тех, кто слушают музыку, я слышал эти структуры тысячи раз, но ничего не знал о них и не замечал их. Позже, мне стало известно, что существует ограниченное количество структур песен, которые используются в большинстве хитов. Эти структуры можно выучить и впоследствии эффективно их использовать. Кроме того, можно взять идею, рожденную из сердца, и выразить ее в рамках одной из этих структур, без потери искренности идеи и смысла песни. Существует такая теория, что, написание песен основано на искусстве общения и выражения. Использование наиболее распространенных песенных структур аналогично использованию знаков препинания в предложении и позволяет слушателю лучше понять и почувствовать то, что автор пытается выразить. Обучение использованию структур песен – это далеко не самая волнующая, творческая или интересная часть процесса написания песни, но, тем не менее, очень важная его часть. За редким исключением, в большей части всех хитов, написанных авторами, которые не являются одновременно исполнителями этих песен, продюсерами и никак по-другому не вовлечены в проект, используются одна из следующих структур или их вариации:

- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев
- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев-Припев
- - Куплет-Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев-Припев
- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев
- - Куплет-Куплет-Бридж-Куплет

Коммерчески успешные песни строятся из сочетания следующих элементов:

- - Куплеты
- - Пред-припевы
- - Припевы
- - Бриджи

Каждый из этих компонентов имеет свою задачу в песне. Перед тем, как попытаться собрать их в песню, давайте рассмотрим каждый из этих ее компонентов.
Куплет.
-Главная задача куплета – передать информацию, которая подведет слушателя к названию песни. Куплет рассказывает историю и задает эмоциональный настрой. Куплет содержит сюжет, детали и действие. У каждого куплета песни одна и та же мелодия и новые слова.
-В первой строке первого куплета желательно то же количество слогов, что и в первой строке второго и третьего куплета (если он есть). То же правило применяется ко всем остальным строкам куплетов. Небольшие вариации могут иметь место, но если будет большая разница в длине соответствующих строк в разных куплетах, будет невозможно петь все куплеты с одной мелодией.
Чаще всего куплет состоит из восьми строк, которые выражены восемью или шестнадцатью тактами. У некоторых хитов куплеты состоят из четырех, шести и двенадцати строк.
- Приемлемо, если количество строк в первом куплете в два раза больше, чем количество строк в следующих куплетах (например, первый «двойной» куплет состоит из шестнадцати строк, а следующие – из восьми).
- В песнях с припевом, название песни в куплете обычно не появляется.
Пред-припев.
-Внутри куплета может также быть «пред-припев» - две или четыре строки, длительностью не более четырех тактов, которые стоят непосредственно перед припевом.

Пред-припев используется для того, чтобы с помощью мелодии и слов подготовить слушателя к восприятию припева. Использование пред-припева необязательно. Если первый куплет включает пред-припев, то, как правило, все остальные куплеты тоже будут его содержать.
-Все пред-припевы в песне имеют одну мелодию.
-Для каждого пред-припева допустимо иметь одни и те же слова, либо каждый раз новые.
Припев.
-Мелодически, припев является повторяющейся и самой «цепляющей» частью песни, которой в первую очередь хочется подпевать. С точки зрения слов песни, задача припева – выразить в целом идею всей песни и выразить ее название. В идеале, слова припева должны быть написаны так, чтобы они звучали естественно, когда они повторяются после каждого куплета или бриджа. Припев должен быть таким, чтобы его можно было быстро запомнить. В припеве не нужно вносить какую-то новую информацию, новые детали, для этого существуют куплеты. Относительно структуры песни, в припеве обычно четыре или восемь строк, которые выражаются, как правило, в восьми тактах. Написание песен не является какой-либо точной наукой, это ведь, в первую очередь – чувства, поэтому могут быть и есть хиты, у которых припев состоит из двенадцати или шестнадцати строк.
- У каждого припева в песне – одна и та же мелодия, и, как правило, одни и те же слова.
- Название песни желательно озвучить в припеве. Нет жестких правил, в каком месте припева должно звучать название песни – оно может находиться в первой, первой и второй, в первой и последней строках куплета. В некоторых случаях, куплет может начинаться с названия, повторяться в припеве несколько раз, и заканчиваться названием. Припев может целиком состоять из повторяющегося названия песни, за исключением последней строки. Название может также звучать только в конце припева, тогда все предшествующие слова в припеве должны быть достаточно сильными, цепляющими, чтобы поддержать внимание слушателя на протяжении всего припева. И, наконец, в припеве может не быть других слов, кроме названия песни.
Бридж.
-Бридж в песне применяется как своеобразное отступление от основной темы, небольшая передышка. Он может состоять из двух или четырех строк, и четырех или восьми тактов. Задача бриджа – перенести песню в новое измерение, перевести ее на следующий уровень, а также дать слушателю возможность по-другому услышать припев и название песни. Когда применяется структура, включающая куплеты и припевы, единственное место для бриджа в песне – между вторым и третьим припевами (Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев).
Когда применяется структура А-А-В-А, бридж будет между вторым и третьим куплетом. (Куплет-Куплет-Бридж-Куплет). С точки зрения слов, бридж нужен, чтобы добавить новую перспективу рассказываемой в песни истории.
Вот средства, которые помогут вам сделать так, чтобы бридж отличался от всей остальной песни в плане текста:
- - Внесение в историю нового элемента, который будет выступать в качестве связующего звена.
- - Изменение повествования от первого лица на повествование от третьего, либо как-то еще.
- - Переход от подробного описания к общим, философским высказываниям (или наоборот).
- - Изменение временных рамок (оглядываясь на прошлое, если остальная часть песни происходит в настоящем).

С точки зрения музыки, эффективный бридж может добавить элемент контраста с помощью:
- Внесения аккорда или аккордов, которые до этого в песне не использовались.
- Изменения ритма.

- Использования нот, которые выше, либо ниже нот, используемых в остальных частях песни.

Дополнительные советы:

- - Не включайте в бридж название песни.
- - Ограничьтесь двумя или четырьмя строками (четыре или восемь тактов).
- - Иногда бридж может быть инструментальным.

Бридж является последней новой частью, которая может представить песню слушателю. Это последний шанс сделать так, чтобы слушатель полюбил вашу песню, так что бридж должен быть сильным.

Конструирование успешной песни.

Для того чтобы создать песни, которые люди ожидают услышать по радио, потребуются знания как лучше объединить в песню куплеты, пред-припевы, припевы и бриджи.

Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев.

В такой структуре, песню открывает куплет, в котором автор рассказывает историю, представляет действующих лиц. Припев резюмирует идею песни в целом. Второй куплет развивает историю, снабжает слушателя дополнительной информацией.

Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев-Припев.

Возможно, самая распространенная сейчас структура песни.

Куплет-Припев-Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев.

Каждый следующий куплет содержит дополнительную информацию и развивает историю далее. Лишь небольшой процент успешных песен имеет эту структуру. Возможно, это из-за того, что куплет не предназначен для того, чтобы быть самой запоминающейся частью песни, и есть риск утомить слушателя длинной историей. Куплет-Куплет-Бридж-Куплет.

Данная структура не содержит припева, название песни может появляться либо в первой, либо в последней строке каждого куплета. Вариант: добавляется еще один бридж и один куплет. В результате получается: Куплет-Куплет-Бридж-Куплет-Бридж-Куплет. В дополнительном бридже могут быть те же слова, что и первом бридже, либо новые. Очень небольшое количество хитов начинается с припева. Если вы решили начать песню с припева, вы можете использовать одну из следующих структур:

Припев- Куплет- Припев- Куплет- Припев

или

Припев- Куплет- Припев- Куплет-Бридж-Припев

Иногда авторы начинают с припева, чтобы сразу же привлечь внимание слушателя. Но, если вашим мотивом для этого являются опасения, что ваш куплет недостаточно хорош, чтобы заинтересовать слушателя, - перепишите куплет.

Вступления (интро) и инструментальные соло.

Музыкальные вступления и инструментальные соло скорее являются частью аранжировки, нежели структурой песни. Тем не менее, некоторые советы по поводу вступлений.

На демо никто не захочет слушать длинное музыкальное вступление. Оно должно быть по продолжительности четыре или восемь (не больше) тактов. Когда песню оценивает профессионал, он в первую очередь оценивает мелодию и текст. За исключением случая, когда инструментальная часть включает интересные новые аккорды и мелодию, необходимые для песни. Тогда, возможно, эту часть действительно стоит включить в демо. Есть случаи, когда инструментальная часть является одной из причин успеха песни. Пример: “Layla” Эрика Клэптона, “Звезда По Имени Солнце” группы «Кино».

Инструментальное соло может быть важно для песни, предназначенной, в первую очередь, для танцевального рынка. В структуре Куплет-Припев-Куплет-Припев инструментал может находиться после второго припева, и после него может идти дополнительный припев.

В структуре Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев место инструментальной части – либо после второго припева, либо после бриджа.

Если используется Куплет-Куплет-Бридж-Куплет, соло обычно идет после третьего куплета, а песня дополняется еще одним бриджем и четвертым куплетом.
Перед тем, как включать инструментальную часть в песню, спросите себя, является ли она решающей для восприятия песни. Если ответ – «нет», то вместо того, чтобы тратить деньги и время на продюсирование соло, вам проще сказать певцу, чтобы тот произнес в микрофон: «теперь можете выключать песню». Профессионалам музыкальной индустрии часто нужно отслушать целую гору демо, поэтому, скорее всего, они прекратят слушать вашу песню как раз на начале инструментальной части.
Контрольный список вопросов.
Распечатайте этот список и повесьте его там, где вы обычно пишите. Каждый раз, когда вы заканчиваете набросок песни, убедитесь, что структура песни отвечает этим пунктам:
• Используется одна из наиболее распространенных для успешных песен структур или их вариации:
- Куплет-Припев-Куплет-Припев
- Куплет-Припев-Куплет-Припев-Брилж-Припев
- Куплет-Припев-Куплет-Припев-Куплет-Припев
- Куплет-Куплет-Бридж-Куплет

• У каждого куплета новые слова, но та же мелодия.
• Соответствующие строки в каждом куплете содержат одинаковое количество слогов.
• Каждый куплет включает 8 строк текста (8 или 16 тактов).
• Если у первого припева есть пред-припев, то он будет и у всех последующих припевов.
• Каждый припев включает 4 или 8 строк текста (8 или 16 тактов).
• У каждого припева одинаковые слова и мелодия.
• Название песни появляется в припеве хотя бы один раз.
• Если есть бридж, то он включает 2 или 4 строки текста (4 или 8 тактов).
• Бридж не включает название песни.
• Если есть инструментальное соло, то оно не длиннее 8 тактов.

Цифровые эффекты.
Звукорежиссерские составляющие
Функциональная и интонационная значимость формируемого режиссерскими средствами пространства делает его неотъемлемым поверх слоем, взаимодействующим с внутренними слоями фактуры. Цель: создать акустические условия, в которых воплощение текста было бы убедительным.
Пространственно-колористические модусы связаны с объемом, окраской, расположением инструментов в глубине и по фронту. Достигается с помощью пространственно-временной и частотно-динамической регулировки уровня.
Принцип множественного и концентрированного воздействия, направленного к одной цели. Принцип совмещения эффектов, состоящего в ориентированности каждого из них сразу на несколько подобных целей.
Реверберация - конфигурирование звучания по планам с помощью соотношения ранних и поздних отражений. Дополнительные уровень: фильтр и эквалайзер, конкретизирующие объем, и частотную окраску звука.
DSP – цифровые эффекты:
1. REVERB 1,2,3 – реверберация (акустика помещения)
1. CHORUS – хорус-эффект
2. TREMOLO -тремоло
3. PHASE SHIFTER -фазовращатель
4. ENCHANCER -громкоговоритель
5. FLANGER фланг-процессор
6. EQ LOUDNESS- сбалансированная сила звука

Важными параметрами, влияющими на звучание музыкальной фактуры являются также динамика VOLUM, панорама PAN и общая громкость аккомпанемента ACCOMP

VOLUM. Каждый из этих параметров выставляется индивидуально к каждой музыкальной партии, которое происходит в процессе корректирования звучания на завершающем этапе аранжировки.
Реверберация - конфигурирование звучания по планам с помощью соотношения ранних и поздних отражений. В синтезаторе присутствует несколько и более типов акустик. К эффектам, моделирующим акустику помещения можно отнести и различные виды задержек звучания. Звучание хоруса придает объемность звучания моделируя ансамблевое звучания. Также большую яркость звучанию придает громкоговоритель. Дополнительные украшающие элементы и имитации исполнения акустических инструментов можно создать за счет эффектов тремоло. Фантастические образы на основе синтезированного звучания можно передать, дополнив звучание эффектом фланг-процессора. Такие эффекты и их уровень, который также можно регулировать с помощью микшера - фильтр и эквалайзер, конкретизируют объем и частотную окраску звука.
Подтема. Специфика исполнения на синтезаторе.
Умение воплотить интерпретационную идею. Формирование деталей зависит от вырабатываемых представлений в процессе технического совершенствования аппарата.
3 исторических этапа педагогических установок в приобщении к игре на клавишных:
экзерсисы, упражнения для формирования игровых автоматизмов. Абсолютизирована приверженцами механической концепции Клементи, Баха.
19 в - естественность игровых операций, пальцевая техника, свобода рук и корпуса. Недооценка слуховых представлений. Психотехническая школа Ф.Бузони, Л.В.Николаева, И.Гофмана.
В современной педагогике наблюдается приоритет слуховых представлений.
Функция управления синтезатором не в механической трансформации удара, а в управлении звуковым модулем в соответствии с протоколом миди.
Синтезатор имеет двойное управление – не только клавиатурой, но и кнопками; предварительно и в реале.
Характерна возможность автоматизации ряда исполнительских действий. Все способствует облегчению техники, поэтому падает роль упражнений. На повестке дня мышечный автоматизм, но и специфические технические навыки.
Отличие – вес, портативность, характер туше. Предусмотрена сопротивляемость клавиш (в нижнем регистре как у рояля, что придает комфорт). Другой тип механики, требующей половинной мышечной нагрузки. На пружинном механизме, который усилен грузиком. И sunth action – более короткие клавиши. Делятся на легкие weighted и тяжелые - semi-weighted. Разнообразие туше за счет включения режима чувствительности (touch response 3 уровня).
Полноразмерные клавишные full-size и mini-keys меньшим количеством октав.
Нельзя говорить о единой, унифицированной технике игры, так как наблюдается разнообразие типов механики, режимов чувствительности, размеров, диапазонов Формирование гибких навыков туше. Одно движение пальца может инициировать звучание инструмента с широким кругом характеристик.
Неоднозначность связи между мускульным усилием и результатом делает невозможным выработку соответствующих слухомоторных автоматизмов. Адекватные движения можно найти в опоре на слуховые представления о конкретном воплощении текста, которое определяется особенностями модели, так и значениями выставленных динамических, тембровых, артикуляционных параметров.
Игровые навыки формируются лишь в рамках разучивания конкретной аранжировки на конкретной модели синтезатора. В каждом новом случае они будут отличаться.
Управление аккомпанементом облегчает автоматика. Необходима выработка синхронности и точности взятия аккордов. Легко исполнить мелодию в интервал (октаву). Возникают только чисто технические проблемы – тонкая подстройка в ансамблевой игре. Задачи: успевать освежать элементами, переключая элементы, воспроизводя мультипады.

Манипуляции колесом требуют знания об эталонах звучания, к которым хочешь приблизиться.
Сложные движения заучивать подобно пассажам, расчленяя на простые составляющие, осваивая каждую порознь и соединяя в последствии.
Преобладает различная техника игры тембрами, связанная с различной природой звукового материала и технологией управления лежащей в основе управления им.
Перспективу для совершенствования синтезаторной техники открывает оснащение синтезатора новыми функциями. Достижение свободы обусловлено чередованием мышечного напряжения и релаксацией на лету, что придает непринужденность игре.

Подтема. Исполнительские составляющие аранжировки.

Не ограничивается действиями и операциями, относящимися к композиторской сфере, так как структура, гармоническое построение, конкретное решение фактуры и инструментовка требуют звукового воплощения, проявляющегося в темпе, агогике, динамике, артикуляции, тембровом решении, звуковысотных нюансах.
Существует возможность изменения композиторского текста вплоть до придания полярности смысла. Управление этими средствами осуществляется с помощью миди-технологии (при использовании синтезатора в качестве мидиклавиатуры). Каждая относящаяся к сфере исполнения операция позволяет гибкое управление. Помимо игры это скольжение пальцев по поверхности сенсорных датчиков или рисование конфигурации изменения контроллера с помощью мыши.
2 группы операций – предварительное выставление (на все произведение или раздел) и непосредственно с игрой.
Темп (количество ударов в минуту) выставляется автоматически с выбором паттерна. Обусловлен жанровой принадлежностью, характером фактуры, сложностью ритма, гармонической структурой и особенностью формы.
Взаимодействие темпа с формой – в середине оживляется, в репризе приходит к исходному, а кода может быть еще спокойнее.
Громкость – выразительность и скорость движения клавиши (до 127). Влияют на яркость, атаку, работу частотного фильтра (это также и артикуляционные и тембровые регуляторы). Громкость на синтезаторе можно регулировать, но не так точно как на компьютере, где рисуется линия возрастания контроллера с выделением кульминационных нот и легким приглушением концов фраз. Контраст подчеркивается усилением одного голоса, выстраивается регистровый баланс (можно вживую).
Артикуляция - педали, послекасание, вибрато, портаменто. Колесо модуляции регулирует глубину и скорость вибрато вживую. Это способно оживить звучание, но не так как в реальном исполнении на акустическом инструменте, где усилие пальцев и амбушюра позволяют связывать этот прием с фразировкой. Но позволяет создать массу недоступных традиционным инструментам звучаний, которые отвечают сказочным, фантастическим, эксцентрическим образам.
Портаменто - режим со скольжением, которое происходит с определенной начальной ноты и определенной скоростью. Максимальное отклонение 12 полутонов, определяется в настройках инструмента. Звучит не так правдоподобно: ощущается некоторая отстраненность и комичность.
Послекасание позволяет отслеживать изменение уровня давления на каждую клавишу аккорда и канала (без дифференсации таких данных). Способ увеличить яркость, глубину, скорость вибрато, что сближает с извлечением на струнных инструментах.
Демпферная педаль и задерживающая педаль состенуто. Правая педаль задерживает длящиеся в момент нажатия педали звуки, позже взятые – нет. Смягчающая педаль (левая) регулирует тембровые нюансы: снижение громкости и срезание верх частот.
Высотные нюансы: тонкая настройка и изменение высоты тона (сдвиг высоты на 1 из 100 микроинтервалы-центы полутона).

Значение исполнительских параметров не сводится лишь к ассоциациям, вызываемым их близостью к интонации речи. Они имеют и конструктивную функцию: обогащают, конкретизируют, выполняют ту же роль в фактуре, что и тембр в форме. Многие имеют двойное» управление – выставленные на панели, требуют конкретизации при живой игре.

Композиция на электронном синтезаторе.

Подтема. Звуковой синтез электронных тембров. Еще одной творческой стороной работы на клавишном синтезаторе является функция звукового синтеза. Не исключается возможность конвертирования оригинальных тембров-сэмплов с внешних источников с помощью гибкого диска.

Звуки инструментов относятся к сложным сигналам. Колебательные системы: струна и столб воздуха, дека (мембрана), рупорные и иные излучатели. Тембр не выражается одним числом как высота и громкость, а также имеет самостоятельное образное значение, проявляющееся даже на композиционном уровне (передают тембровые характеристики персонажей опер).

Каждый из перечисленных инструментов может иметь разную окраску в зависимости от регистра.

Для физика «тембр» – это физические параметры – набор частотных составляющих (спектр и некоторая волновая форма, ему соответствующая). Для музыканта - характер звука, описываемый прилагательными «сочный, яркий, глубокий». Большую определенность понятие приобретает в связи с конкретным инструментом. Если говорится «тембр скрипки», то понимается не отдельный звук, штрих, прием, а вся совокупность, включая характерные приемы исполнения и даже шумовые призвуки.

Поэтому часто одни ничтожно малые изменения физических параметров становятся заметными для слуха. Для успешного распознавания мозгу необходимо выделять основные признаки, которые сохраняются при существенных изменениях отдельных параметров.

Как только объект не вписывается в область восприятия органов чувств, задача передается сознанию. Другой случай – идентификация, когда мозг сам себе дает задание «обращать внимание».

В случае идентификации звуков иной не звуковой природы, мозг «сопротивляется» созданию новых классов или другими словами он против детализации имеющейся системы идентификации. Так, более легко воспринимаются те объекты, для которых уже существуют некоторые «разделы», с подобными, близкими по характеру образами.

Звук отдельного инструмента обладает различными качественными характеристиками: 3 фактора влияют на качество звука: источник звучания, акустика пространства и приемник звуковых волн (ухо человека или микрофон).

Ухо - наш приемник. Состоит из колебаний, чем дальше источник, тем больше затухают колебания воздуха, как волны на воде. Звуковые волны распространяются по-разному, смотря в какой среде: в комнате или концертном зале, глухом лесу или открытых горах. Наткнувшись на препятствие, волны отражаются, и мы слышим эхо.

Форма волны зависит от тембра звука. Самый примитивный без окраски звук генератора низкой частоты LFO. Его мы слышим по радио, как сигналы точного времени. Он имеет синусоид волну. Звук генератора низкой частоты можно сделать более резким или более мягким. Тогда измениться форма волны. Она будет либо пилообразной, либо квадратной. Шум имеет беспорядочное нагромождение волн разной формы. На дисплее синтезатора характер волны обозначается условно:

Зигзаг, порабола, треугольный, квадратный.

На основе LFO были сконструированы первые синтезаторы. Современная цифровая технология обработки звука дает возможность использовать запись натуральных звуков, так и искусственной звуковой волны. Это звуки инструментов, моря, пения птиц. Этот метод записи называется семплированием (сэмпл – образец, оригинал).

Пока звук длится, образуется форма волны. У простого звука она простая. Состоит из 2-3 фаз, остальные повторяются. У сложного - ни одна не повторяется, постоянно изменяется, живет своей жизнью. Поэтому мы говорим о нем - «живой звук».
Форма волны естественного звука меняется с течением времени и образует другой тип волны. Он называется «оболочкой» - ENVELOPE. У нее есть ATTACK атака, пик PEAK - момент нажатия клавиши, DESAY затухание, SUSTAIN поддержка – продление звука после атаки или частичного затухания. Для продления звучания используется педаль сустейн. RELEASE – окончание (отпускание клавиши).
Оболочку невозможно увидеть, но можно нарисовать ее схему на графике осей координат. По горизонтали - время звучания, по вертикали – уровень громкости.
Подтема. Практика создания оригинальных пользовательских тембров и включение их в фактуру аранжировки. 12 различных параметров влияющих на качество звука:
1. тоновая характеристика тембра
2. кривая громкости (амплитудные огибающие)
3. высота звучания (тональность) тембра
4. тональная огибающая
5. скорость атаки
6. скорость конечного затухания
7. общий уровень громкости тембра
8. громкостная чувствительность клавиш к туше
9. частотно-цифровой фильтр качества звука
10. уровень полосы пропускания цифрового фильтра
11. расположение (панорама)
12. изменение (транспозиция) тонального ключа (высоты) тембра.

Взятие клавиш может инициировать не закрепленные за ними звуки, а звучать разными (до 4 и более) формирующими аккордовую структуру виртуальными инструментами в наиболее оптимальных для той или иной связанной с ними фактурной функцией регистрах.
Дополнительные формы электронного музицирования.
Важную роль в развитии навыков импровизации играет применение функции для импровизации (FREE SESSION), осуществляемой на основе встроенных гармонических последовательностей в любом музыкальном стиле.
Дополняющими направлениями практического освоения электронного музицирования являются чтение с листа, подбор по слуху и гармонизация мелодии. Не смотря на наличие функции транспонирования, с этой формой работы также приходится сталкиваться в процессе электронного творчества.
Гармонизация зачастую становится 1 этапом в создании аранжировки. Оригинал часто не содержит указания на необходимость взятия в аккомпанирующей партии тех или иных аккордов. И получить такие сведения неоткуда. Необходимо знать, что гармонизация – процесс свертывания мелодической горизонтали в вертикаль, а импровизация – развертывание цепочки аккордов в спонтанно возникающий мелодический узор. При гармонизации необходимо опираться на знания номенклатуры аккордов (систему цифрованных обозначений, отличающуюся от применяемой в сольфеджио). Также нужно ориентироваться в системе взаимосвязей аккордовых функций в ладу (родстве). Также следует стремиться к плавному голосоведению, осуществлять движение баса без скачков на квинту. Обращение к нотному тексту с развернутым изложением сопровождающей партии усложняет задачу. Иногда гармоническая основа едва намечена и становятся возможными различные варианты ее трансформации в аккорды. При любой форме изложения определение аккордовой структуры включает 4 операции: выявление протяженности «рассеянной» в фигурациях аккомпанемента гармонии, нахождение опорных тонов и сведение их в единую вертикаль (желательно с сохранением положения баса), перевод полученной вертикали в тесное расположение, внесение каких-либо

поправок, связанных с жанрово стилистической направленностью аранжировки. Наиболее склонной является гармонизация мелодии одноголосного изложения, так как мелодический узор дает лишь косвенные и весьма расплывчатые ориентиры. В этом случае приходиться домысливать и формируемый продукт отличается поливариантностью. Проблема облегчается, если мелодия знакома – слух подсказывает верные решения. Способ решения заключается в просеивании тонов мелодии и выделении опорных тонов. Основанием выделения этих тонов может послужить их расположение в начале и конце построения, где экспонируется тоника, на сильных долях такта (за исключением задержаний), в виде гармонической фигурации. Целью является подбор наилучших в художественном плане аккордов. Решение определяется жанром оригинала, стилистической направленностью и уровнем авторизованности аранжировки. В произведениях академических жанров нужно стремиться к максимальной аутентичности. Массовые жанры допускают вариативность но в небольших пределах. Народные допускают множество разных толкований – ведь это продукт устного народного творчества, характерной чертой которого является вариативность. Кроме того он в большинстве случаев изначально существует в одноголосном амбивалентном в плане построения вертикали виде. Соответственно ее можно гармонизовать в разной манере (венских классиков, русских кучкистов, в лубочном, эстрадном, джазовом). Возникает проблема увязывания гармонической структуры с композиционной формой. Для успешного решения важно овладеть приемами гармонизации, направленными на динамизацию музыкальной формы. К ним относятся отклонения и модуляции, которые придают неустойчивость и хороши в средних развивающих разделах. Каденция наоборот способна округлить построение. Таким образом гармонизация носит творческий характер и от качества их решения, определяемого корректным подходом первоисточнику, стилистической цельностью и логичностью зависит художественный уровень аранжировки.

Применение концертмейстерских навыков, умение одновременно аккомпанировать поющим и управлять исполнительским процессом, используя при этом выразительную мимику и различные приемы показов вступлений и снятий (например, кивком головы, жестом руки), навыки ансамблевого исполнения (слуховой контроль, синхронность звучания). Создавая концертный музыкальный номер, студент должен проявить музыкальный вкус и творческую фантазию, включая в исполнительский состав также и акустические музыкальные инструменты для полноты и красочности звучания. Это могут быть как классические (флейта, скрипка), народные – (баян, аккордеон), так и эстрадные инструменты (электрогитара и т.д). Студент должен воплотить идейно-образное содержание произведения в исполнении вокально-инструментальным ансамблем на основе музыкальных выразительных особенностей авторской партитуры средствами дирижерской, вокальной, исполнительской, концертмейстерской и ансамблевой техники. Создать свою индивидуальную интерпретацию произведения. На заключительном контрольном уроке публичное выступление студента является показательным результатом не только его музыкально-исполнительских способностей, но и умения заинтересовывать детей, прививать им любовь к музыкально-певческому искусству и организовывать концертную творческую деятельность, являющуюся неотъемлемой частью внеклассной работы в общеобразовательной школе.

Анализ результатов исполнения. В обсуждении концертных выступлений участвует вся группа. Критический подход, отмечающий как достоинства, так и недостатки, развивает способности к оценочно-критической деятельности, творческое мышление и вкус, активность и интерес к профессии. В процессе занятий студенты вырабатывают навык ансамблирования, ориентации в общей звучности, учатся слышать хоровые и инструментальные партии, анализировать качество звучания.

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. искуссвоведения, 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.

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

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 исстурменты – 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-ритм, 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 сурраунд (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 р-р, 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.

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
основной профессиональной образовательной программы высшего образования

по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование

направленность (профиль)
«Музыкальное образование и дополнительное образование (музыкально-компьютерные технологии в образовании и искусстве)»

Присваиваемая квалификация выпускника
Бакалавр

Год начала подготовки 2019

АНСАМБЛЕВО-ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Коллективное исполнительство обучающихся в ансамбле представляется неотъемлемой частью обучения бакалавров музыкально-педагогического профиля. Ансамбль является одним из важнейших средств художественной выразительности в школьном хоровом пении.

В ансамбле проявляется главная черта хорового исполнения – его коллективный характер.

Умение подчинить свою индивидуальность требованиям коллектива – основное правило настоящего ансамбля.

Он подразумевает единство многих составляющих элементов , т.е.

Ансамбль:

1. Интонационный.
1. Ритмический
3.Динамический
4. Тембровый
5. Дикционный
6. Агогический

Хоровой ансамбль делится на 2 Типа: **общий и частный.**

Общий -этоансамбль между хоровыми партиями и унисоннымигруппами **всего хора.**

Частный -это слитность и согласованность **одной хоровой партии.**

Ритмический ансамбльподразумевает умение певцов одновременно начинать и заканчивать, как произведение в целом, так и его части, постоянно ощущать основную метрическую долю, удерживать темп и совместно менять его, исходя из художественно-исполнительских задач, единовременно произносить слова, брать дыхание и делать цезуры .

Динамический ансамбльс умением певцов исполнять то или иное произведение или отдельные его части одинаково громко или тихо, одновременно пользуясь различными исполнительскими штрихами ,соблюдать необходимое динамическое соотношение с сопровождением или солистом.

В тембровом ансамблеопираясь на единую, общую для всех певцов манеру звукообразования, каждый исполнитель сознательно сливает свой тембр с данной палитрой звучания хора.

Дикционный ансамбльопределяется общими правилами и манерой формирования гласных и согласных звуков, особенностями произношения тех или иных букв, слов, исходя из принятых законов орфоэпии.

Агогическийансамбль тесно связан с ритмическим . Наибольшие отклонения от темпа в сторону его ускорения или замедления- важная сторона художественного исполнения.

В хоровом искусстве **ансамбль** может быть 1. **естественный** (звучание певческих голосов находятся в удобной тесситуре) 2. **Искусственный** (1.изложение хоровых партий в неудобной тесситуре с доп. сложностью в дикции, дыхании ,штрихах…2.количественное несоответствие голосов в партиях. 3.Звучание солиста на фоне хора…)

Все перечисленные виды ансамбля совершенствуются в процессе активной репетиционной работы.Хормейстеру необходимо рассаживать певцов на реп. Так, как они будут стоять на концерте. Каждый певец должен привыкнуть к голосу соседа.

1. Для улучшения ***динамического ансамбля важно*** воспитывать навык контроля за собственным пением и пением соседа. В этой связи полезно, хотя и ограничено , использовать пение с закрытым ртом. При этом пении хористы хорошо слышат себя и хор в целом.

2.Полезно также разбить хор на две равные части и попеременно исполнить то или иное произведение или его фрагмент.

3.Для достижения пиано в высокой тесситуре можно воспользоваться резкой сменой тональности. Добиться пиано и хорошего ансамбля в удобной тесситуре постепенно повышая тональность перейти в основную.

4. В произведением со сложным метроритмом хорошо использовать прием внутридолевого дробление долей такта, позваляющей выработать ощущение ритмической пульсации.

5. Для работы над тембровым и дикционным ансамблем используются упражнения на развитие диапазона и сглаживания регистров певческого голоса. (до ,ми, соль, до(слог «ми», «ле»),си, соль, фа, ре(слог «я», «ю»), до, ми, до (слог «ми», «ле»).

6. Полезно включать в работу ритмические упражнения.

Пример: Разбить хор на две равные части, одна часть стучит ритм произведения, или фрагмента, а другая отстукивает пульсацию сильных и слабых долей

Вокальные упражнения в формировании и совершенствовании певческих навыков

Певческий голос - многогранное, таинственное и противоречивое понятие. С одной стороны, это самый совершенный и гибкий исполнительский инструмент, поскольку он непосредственно связан с исполнителем, с его мыслями, чувствами и эмоциями, являясь одновременно и средством и орудием общения, коммуникации, воздействия. К тому же это единственный инструмент, способный существенно изменять качество звука и тембровые характеристики в зависимости от жанра, стиля, образно-эмоциональной сферы музыкального произведения.

Работа над певческими навыками есть тот стержень, вокруг которого разворачиваются остальные элементы учебно-хоровой работы. Поэтому хормейстер должен очень хорошо знать и чувствовать певческий процесс, сам владеть голосом, быть в певческой форме, постоянно совершенствовать своё вокальное мастерство, чтобы в любой момент быть готовым показать тот или иной приём, штрих, нюанс. ***«Если хочешь обучать пению других - сам должен быть хорошим певцом и специалистом в области вокала».*** [Жиров В.Л. «Хоровое исполнительство», с. 32]

Певческое воспитание Вокальное мастерство создано длительным творческим мастерством, трудом многих поколений исполнителей. Прежде всего, надо стремиться, чтобы дети сознательно овладевали вокальными навыками. Самый главный метод певческого воспитания - систематическая тренировка в формировании певческих навыков под руководством хормейстера. В основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения. Педагогические задачи руководителя хора во многом сходны с работой педагога сольного пения, но усложняются тем, что хормейстер имеет дело с коллективом певцов. Работа с детским голосом накладывает на педагога особую ответственность, так как он имеет дело с еще неокрепшим, растущим организмом, очень хрупким и нежным голосовым аппаратом. В течение периода обучения голос ребенка непрерывно изменяется во всех своих основных качествах: по звуковысоте, силе, тембру, диапазону, продолжительности звучания и в регистрах. Все это протекает не равномерно, а скачками.

Вследствие малых размеров голосового аппарата детские голоса существенно отличаются от голосов взрослых. Типичные свойства детского голоса (независимо от возраста детей) - мягкое, серебристое звучание, фальцетное (головное) звукообразование

и ограниченная сила звука. Но в отличие от взрослого человека детский организм развивается и формируется.

Развивая детский певческий голос, важно сохранить его природное качество, физическое здоровье голосового аппарата.Чтобы обучить детей ансамблевому и хоровому пению, нужно правильно развивать их вокальные возможности, научить преодолевать трудности в исполнении, обязательно систематическое вокальное воспитание.В основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения. Большое внимание нужно обращать в первую очередь на звукообразование, оно должно быть единым для всех участников.

В детских хорах распространены два вида недостатков в способе звукоизвлечения - одни хоры чрезмерно форсируют звук, другие, напротив, недостаточно активно подают его. Последний недостаток типичен для многих начинающих коллективов, не владеющих навыками пения. Участники таких хоров часто стесняются, не знают, что настоящее пение должно быть полнозвучным, ярким, свободным. Здесь перед руководителем встает задача «вытащить» из них голос и развить его. Для этого существует много различных приёмов и упражнений, с помощью которых голос постепенно крепнет, приобретает силу и красоту. Вокально-хоровая работа в детском хоре проводится в соответствии с психофизиологическими особенностями детей разных возрастных групп, каждая из которых имеет свои отличительные черты в механизме голосообразования. Организуя детский хор или ансамбль, нужно учитывать эти особенности, придерживаясь однородности возрастного состава коллектива. Каждое вокальное упражнение имеет цель формирования каких-то определённых навыков, но при его исполнении невозможно выпустить из внимания остальные. Это и является основной сложностью для маленького певца – усвоить, что для достижения устойчивого результата необходимо использовать все знания, умения и навыки, полученные на занятиях.

На первоначальном этапе необходимо воспитывать эти навыки в их элементарном виде, не добиваясь тонкостей того или иного приема. В дальнейшем происходит постоянное закрепление, развитие и совершенствование певческих навыков, углубленная работа над культурой и правильностью звука, красотой тембра, тонкой и разнообразной нюансировкой на более сложном музыкальном материале. Вот некоторые аспекты в работе с детьми для профессиональной деятельности педагога-хормейстера:

1.Развивать голос, исходя из примарных, натуральных звуков.

2.Работать постепенно, без торопливости.

3.Ни в коем случае не допускать форсированного звучания.

4.Петь на умеренном звучании (не громко и не тихо).

5.Наибольшее внимание уделять качеству звучания и свободе при пении.

6.Большое значение имеет работа над ровностью силы звучания.

7.Необходимо уравнивание всех звуков по качеству звучания.

Систематическая отработка вокально-технических приёмов на специальных упражнениях приводит к ценному навыку – «автоматизму» их применения. Этот принцип заключается в многократном выполнении простейших операций, в ходе которых голосовой аппарат как саморегулирующаяся система автоматически находит оптимум, одновременно тренируя соответственные мышечные системы. Умелое использование дифференцированного возрастного диапазона, подбор репертуара в удобной тесситуре, исключение форсированного звука обеспечивают естественное звучание, гармоничное развитие голосообразующих органов, выявление индивидуального тембра обучающихся.

Вокальные упражнения для подготовки голосового аппарата к работе и формированию основных певческих навыков.

Все упражнения всегда поются в определённой последовательности, в определённом диапазоне, исходя из примарной (удобной) зоны ребёнка. Через некоторое время, даже распеваясь a cappella, дети сами начинают петь с привычных нот, что говорит о сформированности у них слуховых ощущений.

1. Вдох носом, выдох ртом. Плечи не должны подниматься, а живот на вдох должен надуться как воздушный шарик, а на выдох прилипнуть к спине.

2. 1 вдох носом, 2 выдоха ртом. Плечи не должны подниматься, а живот на вдох должен надуться как воздушный шарик, а на выдох прилипнуть к спине.

3. Руку держать перед губами ладонью вверх параллельно полу, пальцами вперед. Дуть на ладошку, выдох на звук «с», как на свечку, дозируя выдох.

4. Задание тоже только на звук «з». Следить за ровностью звука, чтобы не было толчков и провалов.

5. «Ёжик». Упражнение для работы диафрагмы. Дети многократно произносят звук «ф», подталкивая каждое произнесение животом.

6. Упражнение закрытым ртом на поступенное движение вверх. Следить за формированием зевка, ощущением купола.

7. Формирование высокой позиции звука, округлости гласной, острого интонирования терцового тона, опорного дыхания.

8. Работа над вокализом.

Известно большое количество различных методик и приёмов вокального воспитания, которые являются итогом многолетнего теоретического и практического опыта педагогов. Малоэффективной представляется та работа, которая основывается на каком-либо одном методе, поэтому будущий педагог-хормейстер должен владеть различными методами и приёмами вокально-хоровой работы и применять их в своей практике. По названию метода можно судить о его сущности.

а)Концентрический метод, основоположником которого является великий русский композитор-педагог М.И.Глинка, универсален, так как лежит в основе вокальных методических систем разных авторов и используется для работы с детскими голосами. М.И.Глинка рекомендовал ***«…сперва усовершенствовать натуральные тоны, т. е. без всякого усилия. …Упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса».***

Центр голоса расположен в диапазоне спокойной речи. Чтобы определить высоту примарных тонов голоса ребенка, нужно внимательно прислушаться к его речи и установить зону её звучания, т. е. определить речевой диапазон.

Центр речевого диапазона у детей обычно расположен в пределах си малой октавы - ре первой октавы. По наставлению М.И.Глинки, от этих звуков и следует начинать распевание голоса вверх и вниз концентрическими кругами. Звукообразование в спокойном речевом голосе осуществляется по типу грудного регистра в низкой тесситуре. Середина речевого диапазона лежит на стыке малой и первой октав. Если ребенок пользуется в речи фальцетной манерой, то примарные тоны его голоса будут расположены значительно выше.У каждого голосового регистра есть своя зона примарного звучания. Эти зоны не совпадают по высоте, что необходимо учитывать при выборе звукового диапазона тренировочных упражнений в зависимости от намерения педагога настроить голоса детей на тот или иной характер звучания.

«Концентрический метод основан на ряде положений:

1)плавное пение без придыхания;

2)при вокализации на гласную, например а, должна звучать чистая фонема;

3)непринужденное пение, свобода голосообразования;

4)при пении рот открывать умеренно;

5)не делать никаких гримас и усилий;

6)петь не громко и не тихо;

7)уметь долго тянуть ноту ровным по силе звуком;

8)без некрасивых «подъёмов», прямо попадать в ноту;

9)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, затем постепенно расширяющиеся скачки с последующим поступенным заполнением;

10)нельзя допускать, чтобы дети уставали. Петь четверть часа со вниманием значительно эффективнее, чем четыре часа без него».

Суть метода - постепенное расширение звукового диапазона голоса концентрическими кругами вокруг его центра. В работе с «гудошниками» или детьми с не выявленными вокальными способностями он не подходит.

Концентрический метод можно использовать тогда, когда налажена координация между слухом и голосом, сформированы навыки управления регистрами своего голоса и резонированием звука. На последующих этапах работы данный метод необходим для сглаживания регистровых переходов, выравнивании тембра на всём диапазоне голоса и формировании других вокальных навыков.

б)Фонетическим методом пользуются все педагоги, однако по-разному. В работе с детьми он является одним из способов настройки голоса на тот или иной тип тембрового звучания. Каждая фонема, слог или слово организует работу всего голосового аппарата в определённом направлении. Изменения артикуляционного уклада создают новые акустические условия для работы голосового аппарата, что сказывается на тембре голоса.Трудно составить общий план упражнений, нужных для развития всех голосов из-за индивидуальных особенностей учащихся. Однако замечено, что гласный звук у отличается наименьшим разнообразием способов его артикуляции, что обусловило частое его употребление в коллективном обучении пению в хоре.

При индивидуальном обучении возможны варианты: если хорошо звучит гласная *а*, то следует начинать с неё, при заглублённом звуке лучше использовать *и*, а при плоском звучании – *о* или *у*. В упражнениях для выравнивания гласных один гласный звук нужно как бы вливать в другой - без толчка и перерыва в звучании. Нужно формировать навык пения гласных в одной позиции. Пение ряда гласных в той или иной последовательности всегда преследует цель добиться какого-то определённого тембрового звучания голоса по образцу первой фонемы.

Большое значение для тембра голоса имеет манера артикуляции: насколько широко открывается рот, активность артикуляционных органов, фонетическая чистота произношения, расположение губ - на улыбке или округлое. При пении различных фонем рекомендуется постоянно сохранять ощущение скрытого зевка, но не напрягаться, так как это может привести к заглублению вокальной позиции. Зевок при пении различных фонем должен быть умеренным, лёгким, особенно у маленьких детей. Для достижения звонкости тембрового звучания детских голосов необходима полноценная озвученность голосовых резонаторов. Резонирующее звучание голоса характеризуется как пение в близкой вокальной позиции. Её нахождению способствует ряд факторов:

1)оценка учащимися качественных различий в звучании певческого голоса с резонированием и без него;

2)произношение слов в пении с единым артикуляционным укладом губ - «наулыбке»;

3)пение с закрытым ртом на согласных м или н;

4)вокально-тренировочные упражнения на слогосочетания с сонорными согласными л, р, м, н, а также з, где голос преобладает над шумом;

5)самоконтроль за резонированием в области маски;

6)артикуляционный уклад в пении с округлыми губами возможен, но при условии постоянного отслеживания полноценной включённости резонаторов.

Фонетический метод необходим для настройки певческого голоса на правильное звукообразование и для исправления различных недостатков, для чего используются определённые сочетания фонем. При этом нужно учитывать степень трудности произношения согласных, которая зависит от места их образования. Согласные могут

быть звонкие и глухие, но особого внимания требуют глухие согласные. Они тянут голосовой аппарат к речевой, а не к певческой установке, поэтому рекомендуется в пении произносить их особенно быстро. При вялой артикуляции произношения глухих согласных замедляется. Фонетический метод применяется не только в упражнениях, но и на этапах разучивания и дальнейшей работы над песенным материалом. Для этого используется вокализация мелодии песни на разных гласных, чаще всего у, о, а, с целью выработки кантилены и выравнивания тембрового звучания голоса.

в)Объяснительно- иллюстративный в сочетании с репродуктивным

Значительное место в работе с детьми занимает метод вокальной иллюстрации голоса педагога и воспроизведение услышанного детьми по принципу подражания. Оба метода дополняют друг друга. С целью формирования у детей способностей к сравнительному анализу качества звучания певческого голоса можно использовать показ не только позитивный, но и негативный. Дети могут осознанно выбрать нужный вариант и обосновать его преимущества. Специфика вокально-хоровой работы, основанная на слухо - двигательной координации, требует того, чтобы иллюстрированный метод использовался на уроке как можно чаще, иначе подражание будет не осознанное, а слепое. Показ мелодии голосом педагога должен сочетаться с объяснением технологий способов звукообразования, вовлекая детей в обсуждение характера звучания. Нельзя допускать, чтобы пение по принципу подражания сводилось к простым повторениям, а было осознанным процессом. Механизм подражания образуется подсознательно. Подражание организует голосовую функцию и даёт возможность закреплять то, что возникает непроизвольно. При повторении удачных моментов внимание детей направляется на осознание и запоминание возникающих мышечных, вибрационных и слуховых ощущений, которые потом будут самостоятельно ими пользоваться. На первом этапе вокальной работы иллюстративный метод должен преобладать, а в дальнейшем - использоваться минимально.

В вокально-технической работе репродуктивный метод неизбежен, хотя и в меру необходим. Его применение не повредит, если голоса учителя и ученика однородны. В противном случае злоупотреблять вокальным показом недопустимо. Например, педагог с низким голосом, т. е. использующий преимущественно грудной регистр, при злоупотреблении этим методом может способствовать утяжелению тембров детских голосов, имеющих лёгкое и высокое звучание от природы. В таком случае педагог должен уметь пользоваться другими голосовыми регистрами, подражая звучанию детского голоса. Не следует особенно увлекаться методом показа художественно - исполнительских моментов, способов выразительного пения. Целесообразнее воздействовать на эмоциональную сферу детей, дать им почувствовать художественный образ, пережить его в результате восприятия и анализа музыки и текста. Наводящие вопросы помогут учащимся найти соответствующие исполнительские приёмы, проявлять инициативу. Это создаст условия для развития мышления, проявления самостоятельности и творчества детей.

Объяснительно-иллюстративный метод в сочетании с репродуктивным - путь для творческого развития учащихся. Их вокальное мышление постепенно будет преобразовываться: от подражания на уровне подсознания к осмыслению художественного образа и способа исполнения.

г)Метод мысленного пения (основа внутрислухового представления) - один из самых эффективных в работе с детьми. Физиологический механизм внутреннего пения изучен мало. Оно должно сопровождаться микроколебаниями голосовых складок подобно тому, как внутренняя речь отражается в микродвижениях артикуляционного аппарата. Этот вывод сделали учёные, но он считается необоснованным. У детей, начинающих обучаться пению, как правило, нет вокального опыта, поэтому никаких микродвижений голосового аппарата у таких детей в процессе мысленного пения быть не может. Однако использование мысленного пения имеет смысл даже на первом этапе обучения, так как

оно активизирует слуховое внимание, направленное на восприятие и запоминание звукового эталона для подражания. Мысленное пение подготавливает почву для успешного обучения, активизирует слуховое внимание, направленное на восприятие и запоминание звукового эталона для подражания, но не подменяет вокальную тренировку. Интонация может улучшиться при условии попыток воспроизвести звук определённой высоты, который ребёнок слышит извне.

Использование метода внутреннего пения связано с такими видами психической деятельности, как музыкально - слуховые представления, которые касаются не только высоты тона, но и охватывают все вокально-исполнительские компоненты. Оно учит внутренней сосредоточенности, предохраняет голос от переутомления при необходимости многократно повторять одну и ту же музыкальную фразу с целью заучивания и тренировки, развивает творческое воображение. Метод мысленного пения направлен именно на развитие вокально-слуховых представлений. Он особенно эффективен в сочетании с репродуктивным. На уроке используется в различных ситуациях: при распевании, прослушивании музыкального материала с целью его запоминания, при разучивании новых и повторении старых песен. При прослушивании трудного фрагмента дети должны мысленно петь, чтобы добиться качества в последующем исполнении. Слуховое восприятие детей особенно активизируется при условии сочетания мысленного пения со зрительным рядом, когда дети наблюдают за мимикой, способом артикуляции и дыхательными движениями педагога. Оно осуществляется при активной, хотя и беззвучной артикуляции, что активирует весь голосообразующий комплекс мышц, включая дыхательную мускулатуру.

Мысленное пение – это самый эффективный метод формирования вокально-слуховых представлений, лежащих в основе вокального воспроизведения, способов обучения, ускоряющих процесс разучивания нового репертуара, усвоение вокальных навыков, а также форму самостоятельной работы с наименьшими затратами голоса.

д) *Метод сравнительного анализа* нужно вводить уже с первых уроков, когда педагог демонстрирует два образа одного и того же звука, просит детей сравнить и сказать, какой им больше понравился. Сравнивая различные образы звучания голоса, дети учатся дифференцированно воспринимать отдельные компоненты вокальной техники, отличать правильное звукообразование от неправильного.

Метод сравнительного анализа можно использовать также при оценке и анализе пения других учеников или обсуждении различных записей.При помощи сравнительного анализа дети учатся не только слушать разных певцов, но и оценивать собственное исполнение, что формирует навык самоконтроля, необходимый для успешного обучения.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Лекция 1. Предмет, задачи и основные категории курса

Основной целью дисциплины «Музыкальная психология и психология музыкального развития» является формирование у будущих специалистов современного творческого мышления на основе знаний психологических тонкостей, особенностей музыкального искусства и педагогики.

Основными задачами дисциплины «Музыкальная психология и психология музыкального развития» является формирование определенных умений и навыков - позволяющих:

- обобщить современные концепции: психологии музыкальных способностей; психологии музыкального слуха; психологии восприятия музыки как особой музыкальной активности; психологии музыкального творчества; психологические аспекты музыкальных явлений, музыкотерапии и музыкальной антропологией (этномузыкознанием);
- выработать понимания функционирования: причин различного воздействия музыки и ее выразительности, психических функций человека, на которых основываются все музыкальные явления; психомоторики музыкально-исполнительской деятельности, исследования слухового восприятия и развития слуха; личностных процессов композитора–исполнителя–слушателя, учителя–ученика.
- тестировать индивидуально-психологические свойства творческой личности, согласно которому определять методику обеспечения процесса самооптимизации, закрепления и усвоение новых положительных навыков исполнительства, фиксируя моменты раннего утомления;
- определять и теоретически обосновать структуру психотренинга музыканта-исполнителя.

За основу системного построения тематического материала была принята следующая последовательность, наиболее часто встречающаяся в общей психологии: деятельность, познавательные процессы, эмоционально-волевая сфера, индивидуальные особенности личности, психологические тесты по выявлению индивидуальных и профессиональных качеств музыкантов, а также перечень рекомендованной литературы.

Психологическое образование в системе профессиональной подготовки музыкантов призвано вооружать будущих специалистов знанием психологических тонкостей, особенностей музыкального искусства и педагогики.

2. Основные фундаментальные исследования в области музыкальной психологии.

«Психология музыкальных способностей», «О психологии музыкального восприятия» и другие. По детской музыкальной психологии – , , «Музыкальное восприятие школьников», «Воспринимают ли дети полифонию?» и другие. В этих работах авторы опираются в первую очередь на такие крупные, этапные психофизиологические, акустические и педагогические исследования, как: «Рефлексы головного мозга» «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», «Музыкальный слух, его значение, природа особенности и методы правильного развития», Жак- «Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства», «Зонная природа музыкального слуха» и другие.

Наиболее древние учения о музыкальной психологии мы находим в Древнем Египте, Индии, Китае, в священной книге зороастрийцев «Авесте», в трудах древнегреческих ученых – учении об эвритмии Пифагора, учении о мимесисе Аристотеля. Они утверждали об огромном воздействии музыки на психику человека, развитие личности и всего общества в целом. Например, Платон говорил, что «могущество и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нем звучит, в каких ладах и каких ритмах».

4. Примеры из жизни великих музыкантов

Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Скрябин, Тосканини и других показывают наглядно какими психологическими особенностями и поистине удивительными возможностями может обладать человек при сочинении, исполнении и восприятии музыки. Из истории Средневекового Востока до нас дошли сведения и легенды о том, как великий ученый-энциклопедист Абу Наср Фараби, виртуозно владел игрой на музыкальных инструментах, мог своим исполнением развеселить или опечалить, отвлечь от забот или заставить глубоко задуматься, вызвать радость, восторг или даже усыпить слушавших его людей. Что это? Мастерство исполнителя? Направленность произведения? Влияние личностных свойств? Особое воздействие музыки на психику человека? Во всех этих и других вопросах музыкальной психологии в достаточной степени должен ориентироваться музыкант-профессионал, специалист, посвятивший себя одному из самых удивительных творений человечества – музыкальному искусству. Этот мир музыкальных звуков, образов, мыслей и чувств возвышает человека, роднит его со всем существующим, открывает порой необъяснимые возможности воображения, фантазии, уносит в бескрайние просторы вселенной, приближает к истине, идеалу, делает нашу жизнь осмысленней, духовно чище и прекрасней.

Освоение предмета музыкальная психология следует начинать с повторения общепсихологических категорий и понятий. Эта базовая основа служит отправной точкой, надежным фундаментом в построении отраслевой и, в свою очередь, уже относительно самостоятельной науки – музыкальная психология.

5. Общепсихологические термины и понятия

– Психология \греч.\ - наука о закономерностях развития и функционирования психики.

– «Психология» \греч. сл.\ - «психо», «псюхе»/душа/; «логия», «логос» \учение, наука.

– Предметом изучения психологии являются факторы, закономерности и механизмы психики.

– Отрасли психологии – общая психология, возрастная, педагогическая, психология творчества, искусства, музыкальная, психофизика, психофизиология, парапсихология, психиатрия, социальная, этническая, медицинская, космическая.

– Основные психологические термины – душа, сознание, ощущения, внимание, восприятие, память, мышление, воображение, воля, чувства, темперамент, характер, способности.

– Душа – понятие, отражающее внутренний мир человека.

– Сознание – высший уровень психического отражения действительности в мышлении человека.

– Ощущения – простейший психический процесс отражения в нашем сознании через органы чувств отдельных свойств предметов и явлений.

– Внимание – сосредоточенность деятельности в определенный момент.

– Восприятие - отражение в сознании предметов и явлений при их непосредственном воздействии на органы чувств.

– Память – запоминание, сохранение и воспроизведение накопленного опыта.

– Мышление – высшая ступень человеческого познания, процесса отражения объективной действительности.

– Воображение или фантазия – элемент психической, творческой деятельности человека воссоздающего новое.

– Воля – деятельность, направленная на преодоление трудностей при достижении поставленных целей.

– Чувства – эмоциональные переживания человеком происходящих явлений.

– Темперамент – индивидуальная особенность человека, обусловленная динамическими проявлениями психики.

– Характер - /отлич. черта, признак/ - индивидуальная особенность личности, проявляющаяся в особенностях поведения и отношения к чему-либо.

– Способности – индивидуальные особенности личности, которые являются субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности.

Лекция 2. Психология личности и деятельности в искусстве. Психологические основы художественного творчества. Психологические теории искусства.

1.Специфика психических познавательных процессов в музыкальной деятельности

Внимание

Внимание в музыкальном искусстве, как и в других видах человеческой деятельности – важное и необходимое условие эффективности всех процессов сенсорной /чувственной/, интеллектуальной /умственной/ и моторной /двигательной/ активности человека.

Внимание – это сосредоточенность деятельности в определенный момент.

Существуют в основном два вида внимания – это непроизвольное и произвольное внимание. Но можно выделить ёще один особый вид – это послепроизвольное внимание, которое характеризуется длительной, сосредоточенностью. Это наиболее интенсивная и плодотворная умственная деятельность, высокая производительность всех видов труда.

В музыкальном искусстве с внимание связаны все виды музыкальной деятельности. Особенно важно внимание в коллективном исполнительстве. Поднятие руки дирижера перед выступлением, ауфтакт, знаки и движения между солистом и аккомпаниатором и.д. - все это в музыкальной терминологии называется вниманием.

В современной психологии в структуре внимания принято рассматривать также его качественные свойства как устойчивость, переключение, распределение и объем внимания. Также можно отнести сюда и расстройство внимания.

Внимание – это один из самых важнейших компонентов учебного процесса. Все великие музыканты обладали феноменальным вниманием. Так, например, Моцарт мог спокойно сочинять музыку, находясь в комнате в присутствии многих людей и посторонних звуков. Польский пианист и композитор И.Гофман на вопрос о единственно целесообразном способе работы отвечал, что сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха. А русский композитор и пианист Н.Метнер говорил, что «Необходимо перед началом работы как следует сосредоточиться и знать, что и как делать», тогда музыкант меньше будет утомляться и уставать.

И.Гофман говорил, что «работа плодотворна только тогда, когда выполняется с полной умственной сосредоточенностью». Но «помните, что в занятиях сторона количественная имеет значение лишь в сочетании с качественной». Внимательность, сосредоточенность, старательность делают излишними всякие расспросы насчет того, сколько нужно работать. Гофман рекомендовал через каждые полчаса делать паузу и никогда не заниматься больше одного часа подряд или самое большее, двух часов с перерывом.

Приемы тренировки внимания для музыкантов, предложенные Л.Баренбоймом /В кн.: Петрушин В.И. Музыкальная психология .М.,1997, стр.121,122/. С.Станиславский отмечал, что внимание актера может тренироваться и без специальных упражнений, если только в своей повседневной работе он предельно собран и дисциплинирован, если сознательно и ответственно относится к своему профессиональному делу. Также все музыканты отмечают, что ключом к формированию внимания является умение слышать себя со стороны. Поэтому слуховой контроль того, что музыкант играет, умение слышать себя со стороны – основа основ музыкального искусства.

Внимание музыканта может быть различным: широким и узким, опаздывающим и опережающим. Автоматизация движений облегчает сосредоточение внимания.

Ощущения

Окружающий нас мир мы познаем через органы чувств и через ощущения, получая необходимую информацию.

Ощущения – это простейший психологический процесс отражения в нашем сознании отдельных образов, свойств предмета, явлений окружающей нас действительности, которые мы получаем через органы чувств.

В соответствии с органами чувств - ощущения принято делить на зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые, кожные, мускульно-двигательные и органические. В музыкальном искусстве наибольшее значение имеют слуховые, тактильные /ощущения прикосновения/, двигательные и ритмические ощущения. Для вокалистов, духовиков и струнников большее значение имеют также вибрационные ощущения, дающие звуку характерную полноту и окраску тембра. К закономерностям ощущений можно отнести такие их свойства, как качество, интенсивность, продолжительность и пространственная локализация. На основе инерции слуховых ощущений у музыкантов развиваются внутренний слух и музыкально-слуховые представления. Наши анализаторы обладают способностью к адаптации, т.е. привыканию к воздействию раздражителя. Слушая долгое время громкую музыку, мы становимся малочувствительны к тонким градациям в изменении силы звучности на пиано или меццо-форте. Пробыв долгое время в тишине, мы даже звук средней силы воспринимаем как громкий. Шопен, например, никогда не играл громко. Но он достигал мощности звучания на рояле за счет того, что мастерски владел игрой на нюансе пиано, пианиссимо, меццо-форте.

Взаимодействие ощущений

Взаимодействие ощущений протекает в двух основных процессах – сенсибилизации и синестезии. Сенсибилизацией называют повышение чувствительности одного из анализаторов в процессе взаимодействия с другим. Например, балетная музыка воспринимается лучше, полнее, если мы слушаем ее в театре, а не по радио, т.к. сочетание зрительных и слуховых анализаторов обогащает наше восприятие.

К синестезии относят такое взаимодействие ощущений, при котором под влиянием раздражения одного анализатора возникают ощущения, характерные для другого анализатора. Например, об этом говорят такие выражения как «тонкий вкус», «кричащий цвет», «сладкий звук» и др. Наиболее часто встречается явление зрительно-слуховой синестезии, известное как феномен цветного слуха. Такого рода слух был у Римского-Корсакова, Скрябина, Чюрлениса.

Римский-Корсаков воспринимал колорит различных тональностей в цветах, характерных для различных явлений природы. О тональности ля мажор он говорил: «Это тональность молодости, весны, - и весны не ранней, с ледком и лужицами, а весны, когда цветет сирень и все луга усыпаны цветами. Это тональность утренней зари, когда не чуть брезжит свет, а уже весь восток пурпурный и золотистый». И так про другие тональности…

Скрябин, например, впервые в музыкальной практике ввел в симфоническую партитуру специальную партию света / «Прометей», «Поэма огня», 1910/, что связано с обращением к цветному слуху, цветомузыке.

Литовский композитор Чюрленис /1815-1911/ свое художественное творчество связывал с музыкальным искусством. Его картины имели такие музыкальные названия как «Соната весны», «Соната солнца», «Прелюдия и фуга» и т.д.

Ощущения от обертонов

Исследования, проведенные немецким ученым Г.Гельмгольцем /1821-1894/ - «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» – Спб., 1875; М., 1975; «О физиологических причинах музыкальной гармонии» - Спб.,1896, показали, что единичный тон имеет сложную природу, и что его можно разложить на составные части. Для этого был создан прибор, именуемый спектрометром, который раскладывает звук на составляющие его обертоны. В спектре звука отдельные

возвышающие пики, состоящие из группы обертонов – называются формантами. Именно от их состава и зависит окраска голоса.

Ощущение звонкости и полетности голоса свидетельствует о наличии в нем высокой певческой форманты. Ее наличие в низких голосах придает им характерный и высоко ценимый признак, называемый «металлом» в голосе. Существует также и низкая певческая форманта, которая придает голосу ощущение мягкости, массивности, бархатистости. Тембры музыкальных инструментов также имеют свою окраску, необходимую для передачи характера того или иного произведения.

Слуховые ощущения

Главными в музыкальном искусстве являются слуховые ощущения. Музыкальный слух – это способность человека полноценно воспринимать музыку. С физиологической стороны слух – это восприятие звуковых колебаний органами слуха. Звуки улавливаются наружным ухом, проходят через среднее и внутреннее ухо посредством слуховых нервов /которых насчитывается до 3000, по 300-400 на одну октаву/ достигают слуховых анализаторов головного мозга. Также анализаторы воспринимают звук через потрясения, вибрацию черепной кости при игре на некоторых музыкальных инструментах /скрипка, альт, духовые/, при звучании на ff и при собственном разговоре и пении.

Музыкальный слух чувствителен к восприятию высоты, громкости, тембра и длительности звука. Пороги чувствительности слуха: самые низкие звуки имеют частоту колебаний около 16 герц /16 колебаний в секунду/ до субконтроктавы, самые высокие – около 20000 герц (20000 колебаний в секунду) ми бемоль седьмой октавы. Колебательные движения вне этих порогов, вне этого диапазона /инфразвуки – внизу и ультразвуки – в верху/ вообще не воспринимаются как звуки. К изменениям высоты, громкости и тембра музыкальный слух наиболее чувствителен в среднем регистре. Здесь музыканты могут различить: изменения высоты в 5-6 центов /около 1:20 целого тона: 1 цент – одна сотая тона/, изменения громкости в один децибел /единица громкости/.

Музыкальный слух имеет следующие разновидности: абсолютный слух, относительный и внутренний.

Абсолютный слух - способность определять абсолютную высоту музыкальных звуков, не сравнивая их с эталоном. Однако не все великие музыканты обладали им. Например, Вагнер, Шуман, Мейербер, Чайковский, Григ и др. такового не имели, однако они успешно использовали хорошо развитый относительный слух. Имеется также слух настройщика /термин Б.Теплова/, выработанный технической деятельностью, способный различать минимальные /до2 центов/ изменения высоты звуков. Среди музыкантов, про которых точно известно, что они имели абсолютный слух, это – Моцарт, Лист, Скрябин.

Относительный или интервальный слух - это способность узнавать, определять, исполнять звуковысотные отношения между звуками в мелодии, интервалах, аккордах. При относительном слухе человеку для того, чтобы определить или исполнить какую-либо ноту или аккорд надо иметь четкое представление хотя бы об одном звуке и от него уже строить, находить другую. Про хороший относительный слух иногда говорят, что это – псевдо-абсолютный, слух – человек помнит самый низкий или самый высокий звук своего голоса или звук камертона и, исходя из ориентировки на него, определяет все другие им слышимые.

Внутренний слух – это способность мысленно представлять /по нотам или по памяти/ музыку со всеми ее компонентами.

С психологической стороны музыкальный слух – это своеобразный механизм первичной переработки музыкальной информации и выражения отношения к ней – анализ и синтез ее внешних акустических проявлений, ее эмоциональной оценки. В этой связи говорят о чувстве ритма, лада, мелодии, гармонии, динамики, тембра и других видах слуха.

Важнейшим компонентом музыкального слуха является общая музыкальность, которая выражается в эмоциональной отзывчивости на музыку и ее переживания.

Музыкальный слух в своих различных проявлениях развивается в процессе музыкальной деятельности. Исключение составляет абсолютный слух, который, по-видимому, не может быть приобретен специальными упражнениями: развить можно только так называемый «ложный» абсолютный слух /термин Б.Теплова/, помогающий определять высоту звука косвенным путем, по тембру или определенной позиции голоса и т.д. Для развития музыкального слуха разработана специальная дисциплина – сольфеджио.

Также существует зонная природа музыкального слуха. Это теория разработана Н.Гарбузовым. По этой теории звук, тембр, лад, динамика, ритм имеют свою различную зону. Например, интервал целого тона /б.2/ имеет количественный показатель в 200 центов. Однако, 190 центов и 210 центов это тоже б.2, только с другой зоной.

Мелодический слух.

Именно благодаря мелодическому слуху мы узнаем мелодию, будь она сыграна на рояле, трубе или дутаре. Мелодический слух включает в себя интервальный и ладовый слух. При развитии музыкального слуха в процессе сольфеджирования ориентировка на интервальный слух дает гораздо меньшую точность интонирования, чем при ориентировке на ощущение ладового чувства. На принципах ладового слуха построена система развития музыкального слуха венгерского композитора и педагога Золтана Кодая, которая получила название «система относительной /релятивной/ ладовой сольмизации» \в системе применяются разные знаки и слоговые названия \.

Мелодический слух легко и естественно развивается у вокалистов, струнников, духовиков. При обучении игре на фортепиано методисты рекомендуют и вокализацию исполняемых мелодических линий или их утрированное выделение.

Полифонический слух.

Воспитание этого вида слуха связано с умением слышать в звуковой ткани движение одновременно двух и более голосов. Развитый полифонический слух помогает музыканту в коллективном исполнительстве слышать остальные партии, а пианисту, например, слышать кроме основной мелодии все другие элементы фактуры – движение баса, подголосков, а в полифоническом произведении – не только верхний голос, но и все остальные голоса.

Гармонический слух.

Гармонический слух есть музыкальный слух, ориентированный на созвучия /по Б.Теплову/. Если полифонический слух и его развитие связаны с умением слышать музыкальную ткань по горизонтали, то гармонический слух, отвечает за умение слышать звуки по вертикали. В силу специфики инструмента гармонический слух лучше развивается у пианистов. Чем глубже пианист проникает в гармонический подтекст сочинения, - говорил выдающийся пианист Лев Оборин, - тем психологически углубленней его исполнение. Те же слова можно отнести и к музыкантам всех других специальностей.

Темброво-динамический слух.

Тембр – это окраска звуков. Динамика – это сила звука. Динамика звука, т.е. сила его звучания, напрямую связана с тембром. Красочность исполнения достигается за счет умения обращаться с тембровыми возможностями инструмента, а они, в конце концов, зависят от мельчайших динамических градаций, подвластных музыканту-исполнителю.

Тембровый слух лучше развит у оркестрантов, которые постоянно слышат звучания различных инструментов. Симфонический оркестр с его более двадцатью разновидностями инструментов охватывает богатейшую палитру красочных звучаний.

Профессионализм музыканта во многом оказывается обусловленным мерой развитости темброво-динамического слуха, его точностью и ясностью.

Музыкально-слуховые представления.

Музыкально-слуховые представления – это способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение /Б.Теплов/.

Внутренний слух и музыкально-слуховые представления связывают ее со способностью слышать и переживать музыку про себя, без опоры на внешнее звучание. Эта способность образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения.

Метроритмические ощущения.

Метроритмические ощущения – это временная особенность музыки. Она имеет не только слуховую, но и двигательную природу как при исполнении, так и при восприятии.

Метроритмические ощущения связаны с непрерывным чередованием различных длительностей, которые своим присутствием как бы заполняют мерное ритмическое движение более мелкими импульсами.

Отсутствие чувства ритма одна из тех способностей, которая очень сложно поддается развитию.

Двигательные ощущения.

Способность к выполнению тонких, точных, быстрых и ловких движений является таким же высоко ценимым достоинством – это и острый музыкальный слух, цепкая музыкальная память и хорошее чувство ритма.

Искусство игры на любом музыкальном инструменте основывается на единстве художественного образа и технического мастерства.

Лучшим методом технического совершенства, закрепления двигательных процессов является крепкая и точная игра в медленном темпе.

Восприятие

Восприятие – это наиболее полное отражение в нашем сознании окружающего мира, воздействующего на нас через органы чувств.

В психологии выделяют такие особенности восприятия, как предметность, целостность, структурность, константность и осмысленность.

Если ощущение представляет собой отражение отдельных свойств предмета, то восприятие отражает все свойства предмета в целом. Например, слушая музыкальное произведение, мы не воспринимаем отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, а воспринимаем музыку цельно и предметно-целостно, и структурно, и константно, и осмысленно, обобщая в образе отдельные средства выражения.

В музыкальной энциклопедии о музыкальном восприятии сказано, что это сложная деятельность, направленная на адекватное соответственное отражение музыки в чувствах человека и объединяющая собственно восприятие /перцепцию/ музыкального материала с данными музыкального и жизненного опыта человека /апперцепция/, познание, эмоциональное переживание и оценку произведения.

Классифицировать восприятие можно в соответствии с тем, какой анализатор играет в восприятии преобладающую роль. Различают восприятия – зрительные, слуховые, осязательные, кинестетические /пространственно-временные/, обонятельные и вкусовые. Для музыкального искусства большое значение имеют все анализаторы, кроме обоняния и вкуса с безусловным преобладанием слухового восприятия.

В психологии музыкального искусства важно рассмотреть такие вопросы как восприятие ритма, тембра, лада, мелодии, гармонии, полифонии, формы, жанра. Полнота восприятия музыки напрямую связана и зависит от степени развитости музыкальных способностей /музыкальных знаний, навыков, умений/, а также условий, в которых живет и воспитывается человек.

Особенности музыкального восприятия

Почему музыку слушают все, а слышат немногие? Почему европейские слушатели недостаточно полно воспринимают восточную музыку, а восточные слушатели невольно воспринимают европейскую музыку? Полнота музыкального восприятия, достаточные возможности для понимания средств музыкальной выразительности, интенсивность и виды переживания музыки у каждого конкретного человека, различны, что имеет свои особенности, причины и специфику. Приведем этому несколько примеров из музыкальной истории и практики.

Музыкант, этнограф Август Эйхгорн, живший и работавший в Узбекистане в конце XIX века о городских песнях узбеков говорил, что «продолжительное слушание исполнения их песен нам неприятно, оно терзает наши нервы» Аналогичные высказывания об оперных ариях, романсах мы слышим со стороны некоторых восточных слушателей, которые считают эту музыку «грубой и неестественной».

Противоположное мнение имеется у людей, обладающих развитым чувством музыкального восприятия, способным верно и полно оценивать музыкальное искусство. В письме к Е.Е.Романовской, подготовившей сборник «Узбекские народные песни» в двух томах, учений и композитор Б.В.Асафьев писал: «Песни я пока просмотрел бегло, но уже настолько, что почувствовал их свежесть и аромат многих из них, как от живых цветов. Это у меня всегда такие ощущения от подлинно народного творчества, еще не «обработанного» (...). с наслаждением смотрю и слушаю страницу за страницей, волнуюсь узорам ритмов и орнаментов (...). в песнях много пластики. Это совершенно своеобразная пластическая напевность может, быть возникает от любопытнейшей «техники синкопирования» во всем мелосе. Я очень люблю этот вид мелоса. Жаль, что не знаю языка. Скажите акцент в нем интонируется (т.е. ударение тоническое, связанное с вокализацией или же дело, в соотношении длительностей)? Или же вся эта синкопность инструментального происхождения? Или она от пластики рук, жеста, корпуса, всего тела, своеобразия походки, игры бедер, т.е. в сущности от танца. Какой бы балет можно было сделать на, основе этой пластической мелодики – прелесть! Сколько лиризма в этой пластике, сколько задушевной мысли и теплоты чувств, без обнаженной чувствительности. Не знаю, так ли это все или это мое воображение – но таковы мои впечатления от живой песенной ритмо-мело-пластики и от этих вкусных и ароматных как травы цветы и мед интонаций (...). Вы доставили мне много радости Вашей удачной работой» (Б.Асафьев).

Из приведенных примеров мы видим существующие различия у слушателя в восприятии музыки. С одной стороны – неприятие, непонимание музыки, а с другой стороны – глубина и тонкость музыкального восприятия. Эти различия в музыкальном восприятии имеют ряд объективных и субъективных причин, связанных с особенностями жизни, быта, воспитания, развитости музыкальных способностей, музыкального слуха, готовности и желанием понять музыкальное искусство.

Назайкинский Е.В. «О психологии музыкального восприятия»

В данной работе Е.В.Назайкинского вопросы восприятия музыки рассматриваются с позиций музыкознания, музыкальной теории и эстетики (мелодия, лад, ритм, фактура, жанр, форма, соотношение содержательно – образной и конструктивной сторон произведений, взаимодействие композиторских и исполнительских средств и т.д.). За основу взято художественное, эстетическое восприятие слушателя, достаточно развитого в музыкальном отношении, воспитанного на лучших образцах народной и профессиональной музыки, классической и современной. Именно оно и является, строго говоря, восприятием музыкальным.

Как показывает история развития музыкознания (например, работы Г.Римана и Э.Курта), опора на данные психологии, в особенности – психологии музыкального восприятия, являлась одним из условий, благоприятствующих глубокому проникновению в закономерности музыки, постижению ее природы и специфики. Однако, специалистов в этой области, расположенной на стыке различных научных дисциплин насчитываются единицами. Сложившаяся здесь ситуация такова, что вряд ли возможно ждать в ближайшем будущем появление большого количества исследований, сочетающих музыкальное образование с психологическим. Ориентирами на этом пути изучения для автора являются с одной стороны, замечательные музыкально-теоретические труды Б.В.Асафьева, Ю.Н.Тюлина, Л.А.Мазеля, а с другой – исследования Л.С.Выготского, Б.М.Теплова, А.Н.Леонтьева – крупнейших представителей современной психологической науки, обращавшихся к проблемам психологии искусства.

На физиологическом уровне в работе Е.Назайкинского музыкальный слух рассматривается в широком аспекте – это система, включающая в себе ухо, нервные пути, ведущие в центр и от центра, моторные звенья, определенные участки центральной нервной системы. Теория моторного уподобления и теория интериоризации (уход внутрь, свертывание моторных компонентов процесса во внутренние, психические) не охватывают, конечно, всего многообразия закономерностей восприятия. Но они углубляют, обогащают рефлекторную концепцию восприятия, вскрывают важнейшие пути генезиса перцептивных (воспринимающих) функций и действий, доказывают активную природу психического отражения.

В музыкальной практике давно уже отмечались факты, свидетельствующие об огромной роли движений в восприятии музыки, об определяющем влиянии пения на формирование музыкального слуха. Известны были и явления перехода внешних форм функционирования слуха (в пении, игре, ритмических движениях) в скрытые представляемые действия «внутреннего слуха». Изучались они и музыкальной психологией. Все эти факты могут получить новое освещение с позиций моторной концепции восприятия и теории интериоризации.

Большое значение в исследованиях закономерностей восприятия приобрела теория психологической установки (Д.Н.Узнадзе и др. – восприятием управляет перцептивная установка). Кечхуашвили Г.Н. применил теоретический аппарат психологии установки и экспериментальную методику, выработанную школой Узнадзе для изучения ладовой организации музыки. В.В.Медушевский рассматривает проблему психологической установки по отношению к слушателю. Исследования опережающего отражения – Анохин, Бернштейн, Соколов, Фейгенберг, Эльконин и др.

Психология узнавания – с этих позиций, явлений начинает свою работу «Музыкальная форма как процесс» Б.В.Асафьев. Ю.Н.Рагс – восприятие музыканта при исполнений. А.Моль – теория информации в искусствознании.

Роль жизненного опыта в восприятии музыки.

Очевидно, что изучение природы выразительности музыки в целом и её отдельных элементов непосредственно приводит к необходимости изучения психологии музыкального восприятия и, в первую очередь, проблемы жизненного опыта, который является базой всякого рода ассоциативных и иных предпосылок.

Далее в книге:

Очерк II. Пространственный компонент в восприятии музыки.

Очерк III. Естественные предпосылки музыкального ритма.

Очерк IV. Интонация в речи и в музыке.

Очерк V. О генезисе восприятия музыки.

В структуре слушательского опыта в книге выделяется сенсорный, моторно-динамический и социально-коммуникативный компоненты, что и определило во многом последовательность очерков. Оказалось удобным при анализе пространственных элементов музыкального восприятия особенно подчеркнуть сенсорную сторону восприятия; в очерке, посвященном предпосылкам музыкального ритма, естественно выделилась роль двигательного опыта, а тема «интонация в речи и музыке» в наибольшей мере давала возможность рассмотрения коммуникативных закономерностей музыки.

Одной из дальнейших задач музыкально-психологических исследований, по-видимому, должно быть изучение многообразных социально значимых форм восприятия музыки (восприятие музыки исполнителями, композиторами, музыковедами, а также представителями других видов искусства).

Память

Память – это запоминание, сохранение и воспроизведение накопленного опыта. Следует иметь ввиду и такое свойство памяти как забывание. Весь этот процесс сопровождается также биохимическими изменениями клеток и их свойств. Учеными установлено, что ДНК (дезоксирибонуклеиновая кислота) – является носителем

генетической, наследственной памяти, а РНК – основа онтогенетической, индивидуальной, прижизненной памяти (рибонуклеиновая кислота).

Память можно подразделить на три вида: 1) в соответствии с деятельностью – это двигательная, эмоционально-образная и словесно-логическая, 2) по характеру – это непроизвольная и произвольная, 3) по времени – это кратковременная, долговременная и оперативная.

Важное значение имеет тренировка памяти. Особенно в музыкальном искусстве, когда приходиться запоминать много разных и больших по объему музыкальных произведений.

Хорошая музыкальная память – это быстрое запоминание музыкального произведения и сохранение его в памяти на длительный срок.

Гигантской музыкальной памятью обладали Моцарт, Лист, Антон Рубинштейн, Рахманинов, Тосканини, которые без труда могли удерживать в своей памяти основную музыкальную литературу.

В музыкальном исполнительстве игра на память как известно, расширяет исполнительские возможности музыканта. Р.Шуман считал, что: «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам и на половину не звучит так свободно, как сыгранный на память».

Основные виды музыкальной памяти

Можно выделить следующие виды музыкальной памяти. Это – двигательная, эмоциональная, зрительная, слуховая и логическая. В зависимости от индивидуальных способностей каждый музыкант опирается на более удобный для него вид памяти.

Музыковед А.Д.Алексеев считал, что музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти.

Педагог и пианист С.И.Савшинский говорил, что «память пианиста комплексная – она и слуховая, и зрительная, и мышечно-двигательная».

Английская исследовательница проблем музыкальной памяти Л.Маккиннон пишет, что «в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать, по крайней мере, три типа памяти: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная память, обычно связанная с ними, лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет».

К настоящему времени в теории музыкального исполнительства утвердилась точка зрения, согласно которой наиболее надежной формой исполнительской памяти является единство слуховых и моторных компонентов.

Большое значение для развития музыкальной памяти имеют: предварительный анализ произведения, сознательная мыслительная работа в процессе заучивания и целостного исполнения. Важность аналитического подхода, понимание произведения очень важно для его запоминания.

В современной психологии действия по запоминанию текста делятся на три группы: смысловая группировка, выявление смысловых опорных пунктов и процессы соотнесения.

Запоминание музыкального произведения по формуле И.Гофмана

В наших рекомендациях мы возьмем за основу известную триаду «вижу – слышу – играю» и принципы работы над музыкальным произведением, предложенные И.Гофманом. В основу этих принципов положены различные способы работы над произведением:

1. работа с текстом произведения без инструмента,
2. работа с текстом произведения за инструментом,
3. работа над произведением без текста /игра наизусть/,
4. работа без инструмента и без нот.

Какой вид запоминания – произвольный /А.Б.Гольденвейзер, Л.Маккиннон, С.И.Савшинский/ или непроизвольный /Г.Нейгауз, К.Игумнов, С.Рихтер, Д.Ойстрах, С.Фейнберг/ - является более предпочтительным в выучивании произведения наизусть?

Если для первой группы музыкантов характерен принцип, выраженный в высказывании С.И.Савшинского: «Для того, чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является осознанная установка на запоминание», то для второй группы музыкантов характерна позиция, выраженная в словах Г.Нейгауза: «Я… просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть, играю пока не запомню, а если играть наизусть не нужно – тогда не запоминаю».

Одна из ловушек, в которую попадают многие музыканты, разучивая новую вещь наизусть, - запоминание ее в результате многократных повторений. Основная нагрузка при таком способе заучивания ложиться на двигательную память. Но такой способ решения проблемы, как справедливо отмечала знаменитая французская пианистка Маргарита Лонг, это «ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время».

Огромную пользу для запоминания произведения приносит игра в замедленном темпе…

Моцарт: «Могу обозреть написанное произведение духовно одним взглядом, как прекрасную картину на человека… не последовательно, а все сразу…».

Мышление

Мышление – это процесс отражения в сознании человека действительности в ходе ее анализа и синтеза.

Мышление возникает на основе практической деятельности из чувственного познания /ощущения, восприятия/ и далеко выходит за его пределы. Мышление оперирует конкретными знаниями, фактами, анализирует, сопоставляет, обобщает.

Научное, философское изучение проблем мышления осуществляются в теории познания – гносеологии. Мышление исследуется двумя науками – логикой и психологией.

В общей психологии выделяется следующая классификация видов мышления: наглядно-действенное, наглядно-образное и отвлеченное (абстрактное, теоретическое). Индивидуальными особенностями мышления являются - самостоятельность, своеобразие, гибкость, быстрота и др.

Музыкальное мышление возникает на основе музыкальных ощущений, музыкального восприятия и оперирует звуковыми, музыкальными, художественными образами.

Музыкальное мышление – это специфический интеллектуальный процесс осознания своеобразия, закономерностей, музыкальной культуры и понимания произведений музыкального искусства.

Специфика, своеобразие музыкального мышления зависят от степени развитости музыкальных способностей, а также условий той музыкальной среды, в которой живет и воспитывается человек. Особенно заметим эти различия между восточной и западной музыкальными культурами.

Для восточной музыки характерно монодийное мышление: развитие музыкальной мысли по горизонтали с использованием многочисленных ладовых наклонений /свыше восьмидесяти/, четвертитоновые, одновосьмитоновые, глиссандирующие мелодические обороты, богатство ритмических структур, нетемперированные соотношения звуков, тембровое и мелодическое разнообразие.

Для европейской музыкальной культуры характерно гомофонно-гармоническое мышление: развитие музыкальной мысли по вертикали, связанное с логикой движения гармонических последовательностей и развитием на этом основании хоровых и оркестровых жанров.

Музыкальное мышление изучается с древнейших времен. Так система соотношения музыкальных тонов, открытая Пифагором в процессе его экспериментов с монохордом, можно сказать, положила начало развитию науки о музыкальном мышлении.

Виды мышления. Индивидуальные особенности мышления

В музыкальном искусстве к наглядно-действительному мышлению можно отнести деятельность исполнителя, педагога, просветителя. Наглядно-образное мышление связано со спецификой слушательского восприятия. Отвлеченное /теоретическое, обстрактно-логическое/ мышление связано с деятельностью композитора, музыковеда. В связи со спецификой музыкального искусства можно выделить еще один вид мышления, характерный для всех видов музыкальной деятельности – это творческое мышление.

Все эти виды музыкального мышления имеют также общественно-исторический характер, т.е. принадлежит к определенной исторической эпохе. Так появляется стиль различных эпох: стиль старинных полифонистов, стиль венских классиков, стиль романтизма, импрессионизма и др. Еще большую индивидуализацию музыкального мышления мы можем наблюдать в творчестве, в манере выражения музыкальной мысли, характерную для того или иного композитора, исполнителя. Каждый большой художник, даже если он действует в рамках предлагаемого обществом стилевого направления, представляет собой неповторимую индивидуальность /личность/.

Музыкальное мышление связано непосредственно с рождением художественного образа. В современной музыкальной психологии художественный образ музыкального произведения рассматривается как единство трех начал – материального, духовного и логического. К материальному относят – нотный текст, акустические параметры, мелодию, гармонию, метроритм, динамику, тембр, регистр, фактуру; к духовному – настроения, ассоциации, выражение, волю, чувства; к логическому – форма, жанр, содержание. Когда есть понимание всех этих начал музыкального образа в сознании композитора, исполнителя, слушателя, только тогда мы можем говорить о наличии подлинного музыкального мышления.

В музыкальной деятельности мышление сконцентрировано главным образом на следующих аспектах: продумывание образного строя произведения – возможных ассоциаций, настроений и стоящих над ними мыслей; обдумывание музыкальной ткани произведения – логика развития мысли в гармоническом построении, особенностей мелодий, ритма, фактуры, динамики, агогики, формообразования; нахождение наиболее совершенных путей, способов и средств воплощения на инструменте или на нотной бумаге мыслей и чувств.

По мнению многих музыкантов-педагогов в современном музыкальном обучении довольно часто преобладает тренаж профессионально-игровых способностей учащихся, при котором пополнение знаний обогащающего и теоретического характера происходит медленно. Расширение музыкального и общего интеллектуального кругозора, активно способствующего развитию музыкального мышления, должно быть постоянной заботой молодого музыканта, ибо это повышает его профессиональные возможности.

Логика развития музыкальной мысли

В самом общем виде логическое развитие музыкальной мысли содержит, согласно известной формуле Б.В.Асафьева, – первоначальный импульс, движение и завершение. Начальный импульс дается в первичном проведении темы или двух тем, что получило название экспозиции или изложения.

После изложения начинается развитие музыкальной мысли и один из простых примеров, используемых здесь – повтор и сопоставление.

Другим примером развития музыкальной мысли является принцип варьирования и чередования.

Продвижение – это такой тип сопоставления, в котором каждый из соседних разделов сохраняет элемент предыдущего и присоединения к нему нового продолжения по формуле ab-bc-cd.

Прогрессирующее сжатие – это когда повышается динамика, ускоряется темп, более частая смена гармоний к концу части или всего произведения.

Компенсация – когда одна часть произведения компенсирует, уравновешивает другую в характере, темпе и динамике.

Развитие музыкального мышления

Согласно общепедагогической концепции известного педагога М.И.Махмутова, для развития у учащихся навыков мышления проблемные ситуации могут быть смоделированы через:

а) столкновение учащихся с жизненными явлениями, фактами, требующими теоретического объяснения;

б) организацию практических работ;

в) предъявление учащимся жизненных явлений, противоречащих прежним житейским представлениям об этих явлениях;

г) формулирование гипотез;

д) побуждение учащихся к сравнению, сопоставлению и противопоставлению имеющихся у них знаний;

е) побуждение учащихся к предварительному обобщению новых фактов;

ж) исследовательские задания.

Применительно к задачам музыкального обучения проблемные ситуации могут быть сформулированы следующим образом.

Для развития навыков мышления в процессе восприятия музыки рекомендуется:

- выявить в произведении главное интонационное зерно;
- определить на слух стилевые направления музыкального произведения;
- найти фрагмент музыки определенного композитора в ряду других;
- выявить особенности исполнительского стиля;
- определить на слух гармонические последовательности;
- подобрать к музыке вкус, запах, цвет, литературу, картину и т.д.

Для развития навыков мышления в процессе исполнительства следует:

- сравнить исполнительский план различных редакций;
- найти ведущие интонации и опорные пункты, по которым развивается музыкальная мысль;
- составить несколько исполнительских планов произведения;
- исполнить произведение с различной воображаемой оркестровкой;
- исполнить произведение в различном воображаемом цвете.

Для развития навыков мышления в процессе сочинения музыки:

- мелодически развить гармонические последовательности на основе генерал-баса, бурдона, ритмо-остинато;
- подобрать на слух знакомые песни;
- импровизировать пьесы тонального и атонального характера на заданное эмоциональное состояние или художественный образ;
- воплощение речевых, житейских диалогов в музыкальном материале;
- импровизация на различные эпохи, стили, характеры;
- стилистическое, жанровое разнообразие одного и того же произведения.

Воображение

Воображение или фантазия – это элемент психической, творческой деятельности человека, воссоздающего новое.

Способность к воображению, фантазии одна из самых удивительных психических, творческих, познавательных особенностей высших мыслительных процессов мозговой деятельности человека. Воображение позволяет создавать образы, решать возникающие задачи, предвидеть будущее даже при отсутствии необходимой на то полноты

информации и знаний. Но в этом и слабость такого решения задачи, так как результаты воображения не всегда бывают достаточно точны.

В общей психологии выделяют следующие виды воображения: пассивное и активное.

Пассивное воображение бывает: преднамеренным – грезы, мечты, и непреднамеренным – сновидения, галлюцинации.

Активное воображение бывает: воссоздающим – создание образов соответствующих описанию, и творческим – самостоятельное создание новых образов.

В музыкальном искусстве воображение, фантазия имеют чрезвычайно важное значение. Средства музыкальной выразительности способствуют созданию в нашем сознании художественных образов – благодаря активности воображения, его воссоздающей и творческой особенностей.

Активность воображения, его творческая особенность имеют ведущее значение в деятельности композитора, исполнителя, в создании ими новых музыкальных художественных образов. Воображение, фантазия настолько близки музыкальному искусству, что в музыкальной литературе имеется большое количество произведений, которые так и называются – «фантазия», «грезы», «мечты» и т.п.

Воображение создает не только различные образы в мыслительной деятельности, но и может сильно воздействовать на органические процессы человека. Например, мы знаем к каким необратимым последствиям приводит неправильная оценка учителем ученика или ошибочный диагноз врача. В первом случае, у учащегося может развиться комплекс неполноценности, а во втором, пациент может заболеть теми болезнями, которых у него и не существовало (др. примеры: самовнушение, аутотренинг, гипноз, идеомоторные акты, биотоки).

Воображение в музыкальном искусстве

Музыкальное произведение существует в трех ипостасях, а именно в виде: записанных композитором нот; живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот; взаимодействия художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя (сочинение, исполнение, слушание – по Б.В.Асафьеву). Во всех этих видах деятельности – создании музыки, ее исполнении и восприятии – обязательно присутствуют образы воображения, без работы которых невозможна никакая полноценная музыкальная деятельность.

При создании музыкального произведения, композитор оперирует воображаемыми звуками, продумывает логику их развертывания, отбирает интонации, наилучшим образом передающие чувства и мысли в момент создания музыки.

Когда исполнитель начинает работать над текстом, предоставленным ему композитором, то основным средством в передаче музыкального образа оказывается его техническое мастерство, с помощью которого он находит нужный темп, ритм, динамику, агогику, тембр. Успех исполнения очень часто оказывается связан с тем, насколько хорошо исполнитель чувствует и понимает целостный образ музыкального произведения.

Слушатель сможет понять то, что хотел выразить композитор и исполнитель, если в его внутренних представлениях звуки музыки смогут вызывать те жизненные ситуации, образы и ассоциации, которые отвечают духу музыкального произведения. Часто человек с богатым жизненным опытом, много переживший и повидавший, даже не имея особого музыкального опыта, откликается на музыку более глубоко, нежели человек с музыкальной подготовкой, но мало переживающий.

Связь музыкального воображения с жизненным опытом

Мы знаем, что одно и то же жизненное содержание может воплощаться композиторами по-разному, в зависимости от их индивидуальности, от стиля эпохи, в которой они жили. Люди одинаково печалятся и радуются на всех континентах земли. Но, выражение этих чувств в музыке часто согласуется с принципами исторического развития по разному.

В зависимости от своего жизненного опыта два человека, слушающие одно и тоже музыкальное произведение, могут совершенно по разному понять и оценить его, увидеть в нем разные образы.

Все эти особенности восприятия музыки, её исполнения и создания обусловлены работой воображения, которое, подобно отпечаткам пальцев, никогда не может быть одинаковым даже у двух людей.

Деятельность музыкального воображения самым тесным образом связана с музыкально-слуховыми представлениями, т.е. умением слышать музыку без опоры на ее реальное звучание. Эти представления развиваются на основе восприятия музыки, поставляющие слуху живые впечатления непосредственно звучащей музыки. Но деятельность музыкального воображения не должна заканчиваться на работе внутреннего слуха. На это справедливо указывал Б.М.Теплов, говоря о том, что слуховые представления почти никогда не бывают слуховыми и должны включать в себя зрительные, двигательные и какие либо еще моменты.

Однако, вряд ли нужно пытаться полностью переводить язык музыкальных образов на понятийный смысл, выраженный словами. Известно высказывание П.И.Чайковского о своей Четвертой симфонии. В письме С.И.Танееву он отмечал, что если пытаться сформулировать содержание этой симфонии словами, то это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. «Симфония, - считал П.И.Чайковский, - должна выражать то, для чего нет слов, но это просится из души и что хочет быть высказано». Тем не менее, изучение обстоятельств, при которых композитор создал свое сочинение, его собственное мироощущение и мировоззрение эпохи, в которой он жил, влияют на формирование художественного замысла исполнения музыкального произведения.

Известно, что программы произведения, т.е. те, которым композитор дает какое-либо название или которые предваряются специальными авторскими пояснениями, оказываются более лёгкими для восприятия. В этом случае композитор как бы намечает то русло, по которому будет двигаться воображение исполнителя и слушателя при знакомстве с его музыкой. Если угадывание программы в произведении непрограммном является занятием антимузыкальным и означает подход к музыке как к искусству изображения или обозначения, то знание программы, если таковая имеется, как верно отмечал Б.М.Теплов, есть «необходимое условие полноценного и адекватного восприятия программной музыки». Это особенно важно учитывать при работе с детьми. «Если ставить детей в положение угадывателей программы, то это заставляет их искать в ней изобразительные намеки, вместо того, чтобы слушать музыку как выражение определенного содержания. В результате такой работы вырабатывается взгляд на музыку как на язык темный, двусмысленный и неопределенный, если вовсе не бессодержательный» (Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.21-22.). Для профессионального же музыканта, говоря словами Г.Г.Нейгауза, «музыка – законченная речь, ясное высказывание... она имеет определенный имманентный смысл и поэтому для её восприятия и понимания не нуждаются ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях и пояснениях... Вот почему для людей, одарённых творческим воображением, вся музыка целиком в одно и тоже время и программа (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!) и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своем языке до конца всё своё содержание» (Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987, с.31-32.)

Развитие музыкального воображения

В настоящее время в теории и практике музыкального обучения много говорится о необходимости «доинструментального» периода обучения, содержанием которого являются накопления учащимися того минимума художественных впечатлений, без которых невозможно вхождения в мир музыки. Об этом И.Гофман говорил, что «учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не стремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний,

имеющихся в нотах, ибо игра – это только выражение при помощи рук того, что исполнитель прекрасно знает» (Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с.33). Задачей подготовительного периода следует считать целенаправленное развитие не только музыкального слуха, но и всех видов творческого воображения, включающего в себя и музыкально-слуховые представления, и двигательные, и зрительные. Важным оказывается включение детей на занятиях подготовительного периода в разнообразные виды художественной деятельности – чтение, и сочинение стихов, рисование, лепку, инсценирование песен, игры-драматизации.

Множественность трактовок музыкального произведения достигается за счет вариативного использования исполнительских средств выразительности – динамики, агогики, артикуляции, педализации. Развитое воображение может помочь в преодолении эстрадного волнения, равно, как и в общем улучшении качества музыкального исполнения. Л.А.Баренбойм приводит пример пианиста, который, репетируя дома, представляет себе, что находится в концертном зале перед аудиторией. «Достаточно бывает ему сыграть перед воображаемой аудиторией всю программу или отдельные музыкальные произведения, и он уже знает, что звучит убедительно, а что нет. Как реагируют слушатели на исполнении той или иной пьесы. После нескольких таких репетиций он выходит на эстраду «в форме». С полной уверенностью. Иное самочувствие испытывал этот пианист раньше, до того, как нашёл свой метод подготовки к эстраде: он боялся выступлений с новой программой» (Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианного педагогики и исполнительства. М.; 1969, с.64). Перенесение актерских приёмов в практику работы музыканта-исполнителя способствует совершенствованию его психических процессов, помогая достигать более высокого уровня художественного исполнения.

Таким образом, в заключении темы «воображение» можно сделать выводы, что деятельность музыкального воображения протекает в области музыкально-слуховых представлений в процессе работы внутреннего слуха. Поскольку мы знаем, что для музыканта характерно «омузыкаленое» восприятие мира, то чем больше впечатлений получит он из окружающей среды, тем большее богатство образов возникает в его голове. Работа воображения может протекать либо по «мыслительному», либо по «художественному» типу, но в обоих случаях композитору, исполнителю слушателю необходимо уметь переноситься в другой мир, отличающийся от того, что мы наблюдаем в повседневной обыденной жизни. Толчком для развития воображения могут послужить игровые, воображаемые ситуации.

2.Психология музыкального творчества

Творческий процесс – это деятельность человека, направленная на создание какого-либо нового, оригинального продукта в сфере идей, искусства, сферы производства и организации. Объективная ценность – продукты творчества, открывающие неизвестные закономерности окружающей действительности, объясняющие связи между явлениями, считавшимися не связанными между собою и пр. Субъективная ценность продуктов творчества – в том, что они новы не сами по себе, объективно, а новы для человека, их впервые создавшего. Творческому акту предшествует длительное накопление соответствующего опыта, знаний, навыков, тщательное обдумывание того, что человек хочет воплотить.

Творческий акт характеризуется переходом количества разных идей и подходов к решению проблемы в их своеобразное новое качество, являющееся решением данной проблемы. В контексте психофизиологии творчество есть образование новых сочетаний из элементов нейронных связей, которые уже ранее были сформированы в коре больших полушарий. Существуют многообразные классификации форм деятельности, выделяют духовную и материальную, производственную, трудовую и нетрудовую и т.д. С точки зрения роли *деятельности* в социальном развитии особое значение имеет деление ее на *репродуктивную*, направленную на получение уже

известного результата известными же средствами, и *продуктивную деятельность,* или *творчество*, связанное с выработкой новых целей и соответствующих им средств или с достижением известных целей с помощью новых средств.

Творчество – ***деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не существовавшее.*** Творчество может рассматриваться в двух аспектах: психологическом и философском. Философия рассматривает вопрос о сущности творчества, который в разные эпохи трактуется по-разному. Психология творчества исследует процесс, психологический «механизм» протекания акта творчества.

Исследователи всегда искали ответ на вопрос: *что приводит в движение способности и талант художника?*

А. Маслоу говорит о внутренне присущей художнику тенденции к самоактуализации, внутренней потребности человека стать тем, кем он должен быть.

Один из мотивов творчества - стремление самовыразить общественные умонастроения. Одним из условий развития научного и художественного творчества является свобода критики, творческих дискуссий, обмена и борьбы мнений.

В психологии творчество изучается как:

- психологический процесс создания нового;

- совокупность свойств личности, которые обеспечивают ее включенность в этот процесс.

Творчество как процесс рассматривалось первоначально, исходя из самоотчетов деятелей искусства и науки (описание «вдохновения», «мук творчества»). Ряд исследователей (*Г. Гельмгольц, А. Пуанкаре, У. Кеннон* и др.) выделили в этих самоотчетах несколько моментов (от зарождения замысла момента (*который нельзя предвидеть*), когда возникает новая идея.

Г. Уоллес (1924) расчленил творческий процесс на 4 фазы: подготовку, созревание (идеи), озарение и проверку. Поскольку процессы созревание и озарения не поддаются сознательно-волевому контролю, это послужило доводом в пользу концепций, отводивших решающую роль в творчестве подсознательному и иррациональному факторам. Однако экспериментальная психология показала, что бессознательное и сознательное, интуитивное и рассудочное в процессе творчества дополняют друг друга.

Совокупность психических свойств, характерных для творческой личности, стала объектом конкретно-научного изучения с появлением тестов и методик их обработки и анализа.

Так было подвергнуто дальнейшей критике положение Гальтона о наследственном характере способности к творчеству (исследования А. *Декандоля* и др.), как сближение гениальности с психическим расстройством у *Ломброзо* и др.

Интерес к исследованию творчества обострился в середине XX века вследствие научно-технического прогресса. Последовал кризис прежних методик изучения личности. Разрабатываются новые системы тестов для определении творческих признаков личности (с помощью факторного анализа и других статистических методов). Особая роль придается воображению, гибкости ума, дивергентному (т.е. расходящемуся в различных направлениях) мышлению, а также внутренней мотивации творчества. Разрабатываются методики стимуляции группового творчества ***(«брейнсторминг», синектика***). Первый исходит из того, что контрольные механизмы сознания, служащие адаптации к внешней среде, препятствуют выявлению творческих возможностей ума. Нейтрализация этих барьерных механизмов достигается разделением двух этапов процесса творчества – генерирования идей и критической оценки. (Индивиды, входящие в группу, сначала производят возможно больше идей в связи с какой-либо проблемой, а затем из общей массы суждений и догадок отбираются наиболее оригинальные и перспективные). ***Синектика*** ставит целью актуализацию интуитивных и эмоциональных компонентов умственной деятельности в условиях группового творчества.

Успехи кибернетики, передача техническим устройствам поддающихся формализации умственных операций резко повысили интерес к творческим действиям личности, способностям, которые не могут быть формализованы. Предпринимаются попытки технического моделирования процесса поиска и открытия нового знания (эвристика) (М.Г. Ярошевский, ФЭС, 671.)

Психологические особенности творческой личности (по К. Тейлору):

- стремление всегда быть на передовых рубежах в своей области;
- независимость и самостоятельность суждений, стремление идти своей дорогой;
- склонность к риску;
- активность, любознательность, неутомимость в поисках;
- неудовлетворенность существующими традициями и методами и отсюда:
-- стремление изменить существующее положение дел;
-- нестандартность мышления;
-- дар общения;
-- талант предвидения.

Другие исследователи отмечают такие черты творческой личности, как:

- богатство фантазии и интуиции;
- способность выходить за рамки обычных представлений и видеть предметы под необычным углом зрения;
- способность разрешать тупиковые ситуации в тех случаях, когда они не имеют логического решения, оригинальным путем.

Творческие люди имеют высокоразвитую эмоциональную сферу, что помогает им обращаться в сложных ситуациях к образам подсознания и из него черпать решение поставленных задач. В подсознании происходит обработка одновременно нескольких потоков информации, в точках пересечения которых и возникает творческое решение.

В зарубежной психологии существуют богатые традиции измерения творческих способностей при помощи специальных тестов.

Тесты Гилфорда*, который основу творческого интеллекта видел в так называемом дивергентном мышлении, т.е. способности давать неожиданные отклики на стандартный тест. Это способности:*

- *к генерированию идей;*
- *ассоциативная беглость;*
- *беглость выражения;*
- *адаптивная беглость;*
- *оригинальность;*
- *символическая продукция;*
- *семантическое совершенствование.*

Тесты Торреса*:*

- *«неполные фигуры» (даются 6 фигур, предлагается дополнить их таким образом, чтобы получились различные предметы или рисунки, желательно необычные. Испытуемый должен дать своему рисунку название;*
- *«воображаемые рассказы» - сочинение рассказа о поведении животного или человека с какими-то отклонениями (собака, которая не лает; человек, который плачет; лев, который не рычит; летающая обезьяна).*

Развитие творческих способностей общепринято развивать в детском возрасте (предметные, ролевые игры, игры по правилам; детские рисунки и пр.)

Как показывает анализ творчества разных музыкантов, одной из главных черт личности музыканта является *неудержимое стремление отобразить свои переживания и впечатления в звуках музыки, выразить себя на языке невербальной коммуникации.* Художник (музыкант) стремится в своем творчестве не к абстрактному совершенству, а к «максимальной выразительности для своей публики, для своих современников, для воображаемого слушателя» (Луначарский А.В. Один из сдвигов в

искусствоведении, С. 217). Отсюда - и направленность, и уровень его произведений зависят не только от таланта и мастерства, но и от того, какова его публика. Как замечал А.В. Луначарский, совершенству творчества художника необходим «общий подъем художественного уровня масс» [А.В. Луначарский. Основы художественного образования, С. 182)] Ученый особо выделяет способность музыки, как и искусства в целом, *формировать и преобразовывать психологию общества*. Поэтому творчество композитора не следует рассматривать вне его воздействия на слушателей. В понятие «художественное произведение» должно быть включено его восприятие обществом (произведение – не только текст, но и контекст, создаваемый общественными интерпретациями).

Особенности творчества композитора.

Основная цель композитора – перевести свои мысли и чувства в знаковую форму, т.е. в те нотные знаки, в которых объективируются, закрепляются его переживания, выражающие его, данного композитора, отношение к миру (См. книгу: Альшванг. Бетховен, в которой раскрывает суть метода композитора).

Мастерство и талант композитора заключаются в его умении найти не только художественно ценное содержание образа, но и способности воплотить это содержание в адекватной форме, которая затем будет раскодироваться сначала исполнителем, а затем и слушателем музыкального произведения. Здесь, как замечает В.И. Петрушин, должны быть соблюдены два психологических условия: 1. Композитор должен уметь войти в жизнь изображаемых героев, стать на их точку зрения и смотреть на мир их глазами. 2. Умение автора отделиться от своего героя и посмотреть на него со стороны. (См. примеры в книге В.И. Петрушина С. 89-92).

Особенности творчества исполнителя

Основные положения системы К.С. Станиславского:

- глубокое проникновение актера в авторскую идею («вживание в воплощаемый на сцене образ…»). Та же самая логика художественного творчества действует и в исполнительском искусстве.

Ф. Бузони: «Это почти сверхчеловеческая задача – откликнуть собственные чувства для того, чтобы перевоплотиться и чувства самых разных индивидуальностей и отсюда изучать их творение».

А. Корто уподоблял такую задачу исполнителя работе Пигмалиона, попросившего богов оживить созданную им статую прекрасной девушки Галатеи.

Две стратегии процесса исполнения:

- исполнительский замысел, созданный предварительно художественный образ будет вести за собой исполнение;

- пальцы и руки будут идти впереди замысла и исполнение будет исходить из того, что только что получилось в результате действия рук Г.С. Тарасов: «исполнительский процесс шаг за шагом формирует замысел, но не реализует его» (…, С. 7). Такие исполнители больше подвержены стрессогенным факторам публичного выступления. Ситуативная ориентация в построении художественного образа чаще всего свойственна молодым и малоопытным исполнителям, у которых именно пальцы (технический аппарат) предопределяет то, каким получится художественный образ произведения. Такие исполнители, как правило, не умеют слышать все произведение в уме целиком, не умеют также работать и без инструмента, что особенно важно для практического воплощения произведения на инструменте.

Стратегический план исполнения музыкального произведения должен быть готов у исполнителя до того, как он начинает играть.

Для осуществления этой задачи существует ряд тактических приемов.

1. Необходимость раздвоения внимания и развитие умения слушать себя со стороны.

К. Станиславский об итальянском трагике Сальвинии: «Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство (С. 465).

2. Одна из частных ошибок молодых исполнителей – чрезмерное увлечение своими собственными переживаниями в процессе исполнения произведения. … Только тогда, когда актер-творец, исполнитель отделяется от актера-человека, возникают условия для нормального творческого процесса, в котором высокая чувствительность онтролируется хорошим самообладанием. Именно это отсутствие творческого самообладания над вызываемыми в процессе исполнения чувствами бывает характерно для артистов в начале творческого пути.

3. В момент объективации исполнитель должен жить бильше всего не своими собственными чувствами, а образами, созданными воображением автора. На одном из международных конкурсов один из исполнителей поинтересовался мнением Г. Нейгауза о своей игре. Выдающийся педагог ответил: Вы талантливы, но на вашей игре написано: «Я играю Шопена», а надо, чтобы слышалось «Я играю Шопена» (, С. 230.)

4. Анализируя эту мысль Нейгауза и триаду «композитор – сочинение – исполнитель», можно выявить три основных подхода как в создании художественного образа, так и в его интерпретации:

- выход на первый план личности исполнителя (субъективный подход);
- акцент на объективности исполняемого или изображаемого;
- достижение единства указанных двух подходов.

Режим и гигиена работы музыканта

Работа профессионального музыканта – наиболее сложный вид человеческой деятельности (требует многолетнего каждодневного труда, физически и психически изнурительного). Выдающиеся музыкальные способности, прекрасная подготовка должны подкрепляться хорошим здоровьем и режимом работы (предварительный отдых, хорошее питание …).

Сколько и как надо заниматься над совершенствованием профессионального мастерства?

Важный элемент в начале ежедневных занятий – разыгрывание (необходимо не только для разминки мышц, участвующих в игре, но прежде всего – психического аппарата музыканта в целом). В процессе разыгрывания организм входит в состояние «боевой готовности» (повышается частота пульса, ритм дыхания, чувствительность анализаторов, скорость протекания мыслительных процессов). В этом отношении физиологические механизмы работают так же, как двигатели автомобилей (сначала разогревают, потом включают на полную мощность).

Разыгрывание: игра гамм, специальных упражнений.

Режим у И. Гофмана: при работе по три часа в день – два часа утром, один – после полудня. Утренние занятия посвящать технической работе, требующей большого внимания и концентрации, а час после полудня – интерпретационной. Самое главное – предельная сосредоточенность.

И. Гофман считал, что серьезный пианист должен привыкнуть к работе (6-8 часов). Н. Рубинштейн считал достаточным 4 часа занятий в день, распределенных между первой и второй половиной дня.

Один из важных моментов в самостоятельной работе музыканта – умение структурировать соответствующим образом время своих занятий. Существуют два принципа их построения – режимное и целевое. Режимное построение: музыкант занимается каждый день определенное количество часов, не превышая установленную норму. Целевой подход: музыкант не прекращает своих занятий до тех пор, пока не добьется того, что задумал сделать.

Выносливость – результат систематической работы. Такое важное свойство нервной системы как выдержка развивается в результате длительной тренировки внимания, сформированности двигательных автоматизмов, снижающих напряженность внимания, правильной физической подготовки.

Приемы и способы оздоровления организма.

В основе одной из современных концепций здоровья - аэробная производительность человека: максимальное количество кислорода, которое человек может освоить за одну минуту, которое зависит от емкости легких, скорости кровообращения, частоты сердечных сокращений, уровня тканевого дыхания.

Врач М. Кэразерос открыла гормон норепинефрин.Главное свойство этого гормона – в способности устранять депрессию и создавать ощущение оптимизма и благополучия. АПосле интенсивной физической нагрузки норепинефрин остается в организме в течение суток. Доктор Кеннет Купер разработал оздоровительную систему аэробных упражнений для массового пользования: перед занятием – бег, вращение рук, повороты туловища, наклоны (7-10 мин.). Бег в течение получаса с пульсом 110-120 ударов в минуту (4-5 раз в неделю). В основе самоконтроля – измерение пульса до начала бега и через 10 минут после него. Основное правило аэробической системы – формула: безопасно, медленно и поступательно.

Система Николая Амосова «1000 движений». В систему входит 10 упражнений, каждое из которых рекомендуется выполнять по 100 раз: 1. В положении лежа на спине забрасывать ноги за голову, чтобы колени доставали лба. 2. Из положения стоя наклониться вперед и коснуться руками пола. 3. Вращение рук в плечевом суставе. 4. Наклоны вправо-влево, одна рука – до колена, вторая до подмышки. 5. Поднимание рук и забрасывание их за спину так, чтобы коснуться противоположной лопатки с одновременным наклоном головы вперед. 6. Вращение туловища справа налево, руки сцеплены на высоте груди. 7. В положении стоя подтягивать поочередно колени к животу. 8. Лежа животом на табурете, закрепив ноги за шкаф, сгибать позвоночник назад – вперед. 9. приседать, держась руками за спинку стула. 10. бег.

Большую пользу могут принести музыкантам йоговые статические упражнения.

Для музыкантов всех специальностей, особенно для духовиков и вокалистов, большое значение в профессиональном росте имеют навыки правильного дыхания. Различают три основных типа дыхания:

1) верхнее, ключичное, при котором нередко поднимаются плечи;

2) среднее, грудное, межреберное, при котором раздвигаются ребра;

3) нижнее, диаграгменное, или брюшное, при котором на вдохе опускается диафрагма и живот выпячивается вперед.

Во время игры нельзя задерживать дыхание и лучше всего дышать животом. Дыхание следует осуществлять только через нос, так как дыхание через рот быстро приводит к головокружениям и к мышечным зажимам.

Рекомендуют следующее ритмическое дыхание:

вдох – на четыре счета, выдох – на восемь (или 4 счета – вдох, 4 – задержка, 4 – выдох, 4 – задержка). Это дыхание хорошо снимает нервно-психические перегрузки. Полезно дышать через 1 ноздрю, вдыхая воздух через одну из них и выдыхая через другу.

Работоспособность повышают закаливание (воздушные и солнечные ванны), водные процедуры (холодные и горячие).

Усталость, стресс снимают массаж (общий и точечный), аутогенная тренировка, медитация.

Психическая саморегуляция. Аутогенная тренировка (АТ) разработана немецким врачом Иоганном Шульцем, направлена на снятие нервно-психическоих перегрузок в процессе мышечной релаксации, формирование на его фоне мысленных образов, отвечающих необходимым навыкам поведения. Что самое трудное? – Достичь внутоpенней концентрации, сосредоточенности на чувствах, образах, ощущениях и

представлениях, не обращаясь воле, которая автоматически повышает уровень напряжения и делает расслабление невозможным (См.: Искусство быть здоровым. – М., 1984.).

Первая ступень АТ (6 упражнений) направлена на успокоение вегетативной нервной системы (См.: Петрушин В.И. Музыкальная психология, С. 106-107).

Трансцендентальная медитация заключается в достижении особого гармонического единства человека с окружающим миром и тем, что он делает в данный момент. «Медитация» - лат. перевод «размышление» - глубокое проникновение в существо предмета или идеи через сосредоточенность на нем внимания (См. Петрушин, СМ. 107-109).

Выводы: Психогигиенические правила работы - показатель культуры, зрелости и профессионализма молодого музыканта.

Лекция 3. Основные направления исследований в психологии искусства.

1. Истоки музыкальной психологии.

Музыкальная психология, наяду с общей психологией, изучается с древнейших времен. Первые ростки музыкальной психологии как науки мы находим в работах античных философов Пифагора/VI век до н. э., Платона/V век до н. э./, Аристотеля/IV век до н. э./ Аристотель, в работах Демокрита и др.

В древнем Китае музыка считалась символом порядка и цивилизации, она составляла важнейший элемент воспитания молодёжи и входила в число наук, обязательных для изучения. Известно, например, что Конфуций /VI век до н. э./ сам играл на цине и т. д.

В Индии древние врачи использовали музыку в качестве лечебного средства.

В средние века музыкальная психология получила свое развитие на Востоке в трудах великих ученых Фараби, Ибн Сины, Джами, Мараги, Кавкаби и др. /IX - XVI вв./. Например, Фараби /873-950/ в «Большой книге о музыке» пишет о большом воздействии музыки не психологию и душевный мир человека. Музыка может радовать, веселить, успокаивать и быть задумчивой и спокойной, быть призывной и в то же время усыплять людей. Ибн-Сина /980-1037/ говорил о целительном значении музыки и для души, и для тела. Он описывал восприятие музыки, как с физиологической точки зрения, так и с психологической. Абдурахман Джами /1414- 1492/ в «Трактате о музыке» пишет о восприятии интервалов, в их консонирующем и диссонирующем значении, как в мелодическом, так и в гармоническом их сочетании.

В средние века на Западе музыкальная психология получила свое развитие в работах музыкантов-теоретиков: Боэций, Гвидо Аретинский, Царлино /XVII-XVIIIвв./, в трудах музыкантов-философов Кунау, Кирхера, Маттесона и др.

Появление музыкальной психологии связывает с выходом труда немецкого физика и физиолога Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», в котором анализируются не только культурологические, психофизиологические механизмы музыкального слуха, но и некоторые закономерности исторической эволюции ладогармонической системы, музыкального мышления в целом.

Потребностями теоретического обобщения художественных и психологических законов музыкального слуха и музыкального мышления была детерминирована научная деятельность музыковеда Г. Римана, на которого огромное влияние оказал эмпиризм Г. Гельмгольца. Рационалистическая направленность теоретического мышления Г. Римана заставила его искать объективные законы музыкального искусства в связи с отношением его к окружающей действительности.

В конце XIX века во многих странах мира (например, в Германии, Англии, США) получает огромную популярность, так называемая экспериментальная педагогика, которая пыталась найти новые методы изучения ребенка путем психологического эксперимента. В практике музыкального обучения идеи экспериментального обучения нашли выражение в бурно развившемся впоследствии тестологическом направлении.

2. Условия для выделения самостоятельной психологической дисциплины.

Условия же для выделения самостоятельной прикладной дисциплины появляются в том случае, когда познанные общепсихологические закономерности не могут быть использованы в готовом виде. В каждой самостоятельной психологической дисциплине они видоизменяются и применяются не в непосредственном, а опосредованном виде.

«В прикладной психологии мы имеем дело преимущественно с опосредствованным применением психологических знаний. Этим объясняется и существование определенного ряда специфических научных дисциплин, — главной функцией которых является, путем указаний условий применения психологических знаний в отдельных отраслях человеческой деятельности, служить как бы мостом между теорией и практикой».

Для того, чтобы доказать возможность существования специальной прикладной науки, в данном случае музыкальной психологии, необходимо признать и выяснить, что в обслуживаемой ею музыкальной деятельности общепсихологические знания должны применяться в опосредованном виде. Последнее вовсе не означает невозможность и прямого применения общепсихологических знаний. Другое важное условие появления специальной дисциплины — наличие у нее специфических методов исследования.

Предметом изучения этой науки в первую очередь являются психологические закономерности музыкального восприятия и творчества. Если на заре развития музыкальной психологии и восприятие, и творчество исследовалось лишь с позиции господствующих в общей психологии направлений (атомизма, гештальтизма), собственно музыкально-психологические исследования вскрывали сущность специфических и неповторимых в других видах деятельности музыкальных явлений.

3. Курта.

Швейцарский музыковед Э. Курт впервые в истории развития музыкальной психологии отдифференцировал две самостоятельные отрасли — тонпсихологию, исследующую элементарные слуховые явления, которая была объектом внимания его предшественников, и собственно музыкальную психологию, показав на материале анализа проблемы восприятия музыки специфику ее предмета, связанного с изучением музыки как феномена культуры, функционирующего в сознании человека.

Тонпсихология, изучающая нижние этажи психики, по мнению Э. Курта, является базисом музыкальной психологии, рассматривающей верхние этажи психики, связанные с постижением социально-исторических пластов музыкальной культуры, которые традиционно входили в компетенцию эстетики. Э. Курт убедительно отстоял право на существование музыкальной психологии как самостоятельной отрасли знаний, дав отпор представителям так называемой психологической эстетики Г. Аншютцу, Л. Мейеру, К. Пратту. Он использовал для описания психологических механизмов восприятия понятия физики (силу, пространство, материю), интерпретируя их в духе идеализма, рассматривая музыку как объективную духовную структуру. Философским рассуждениям он противопоставил конкретные эмпирические факты.

4. Веллека.

А. Веллек не соглашаясь с Э. Куртом по поводу критериев дифференциации эстетики, отвечающей на вопрос «что» отражается в произведении, и психологии, отвечающей на вопрос «как» протекают процессы восприятия и творчества, А. Веллек наполнил предмет музыкальной психологии социальным содержанием, показывая перспективы социально-исторического решения перекрещивающихся на полях социологии, эстетики и психологии проблем. Даже такое общепсихологическое понятие, как синестезия, он анализирует с историко-социальной

точки зрения, вскрывая типы социально обусловленных зрительных ассоциаций, вызываемых музыкой различных стилей, например, чувственно-ассоциативный, «красочный» тип синестезии, характерный для музыки барокко и романтизма, рассудочно-абстрактный, «некрасочный», характерный для музыки ренессанса и классицизма.

А. Веллек пытается вывести специфические законы музыкального творчества и восприятия, анализируй психологические механизмы слышания музыкального времени, полифонии, оценки «шагов аккордов», выделяя вертикально-аналитический, горизонтально-синтетический и другие типы слушания. В свое время получил популярность так называемый «закон парсимонии» Веллека, согласно которому слышимое в данный момент является результирующей составляющей обобщения предыдущего и прогноза последующего звучания.

5. Тенденции взаимопроникновение и синтез двух областей наук - музыки и психологии.

Количество таких законов и закономерностей в музыкальной психологии увеличивалось в геометрической прогрессии в 30—60 годы благодаря бурному росту музыкальной психологии: одна за одной публикуются работы с названием «музыкальная психология» или «психология музыки»: Р. Мюллера-Фреенфельса (1936), К. Сишора (1936), Д. Марселя (1937), Ч. Диз-ренса и Х. Фаина (1939), М. Шена (1940), Г. Ревеша (1946), Р. Ландина (1953), Г. Когни (1956), 3. Бимберга (1957) и др.

Однако, как справедливо подчеркнул Гулио Когни, выступая в 1956 г. на международном конгрессе в Вене, авторы многих трудов, например, М. Пило, Г. Ревеш, рассматривают собственно музыкально-психологические вопросы лишь побочно, так как они являются психологами, а не музыкантами, напротив, работы многих музыкантов, например А. Копленда, Л. Стоковского и др., не отличаются глубиной психологического анализа.

Глубокое взаимопроникновение и синтез музыки и психологии мы обнаруживаем в монографиях, подчеркивают трудности организации музыкально-психологических исследований, требующих от специалистов глубоких знаний в двух областях.

6. Представители общепсихологических методов исследования и специальных прикладных методик в музыкальной психологии.

На основе обобщения огромного эмпирического материала впервые в отечественной практике с позиций деятельностного подхода качественно проанализировал структуру музыкальности, вскрыл психологическую природу музыкального переживания. Под его руководством были организованы широкие исследования различных видов музыкальной деятельности.

Используя новейшие достижения отечественной психологии, охарактеризовал психологические механизмы музыкального слуха, апперцепции, константного восприятия пространственно-временных характеристик музыки, драматургии произведения, выявил уровни, историко-культурные и социально-психологические типы музыкального восприятия, показал возможность применения музыкально-психологических знаний для анализа логики и поэтики музыкальной композиции.

На основе структурно-системного подхода им рассматриваются триады музыковедческих категорий, имеющих психологический подтекст: этос - пафос - логос, эпос - лирика - драма, вертикаль - глубина - горизонталь, пространство - действие - время.

Новаторски проанализировал коммуникативную природу музыки в связи с ее направленностью на слушателя , труды которого могут служить пограничной платформой для организации экспериментальных исследований, как в области психологии композиторского творчества, так и в сфере психологии музыкального восприятия. В нашу задачу не входит даже краткий экскурс в историю музыкальной психологии1, внимание было обращено лишь на работы, в которых общепсихологические закономерности

используются не только в непосредственном, но и в опосредованном виде, в которых отчетливо очерчивается концептуальный аппарат музыкальной психологии как самостоятельной отрасли знаний.

Методики экспонирования музыкального материала с изменением, прерыванием звучания Ф. Зандера, В. Пробста, методика предъявления музыки с помехами М. Видора, П. Лампартера, методика восприятия и оценки незаконченной музыкальной мысли, фальшивой гармонизации -Экземплярской, , метод звучащей анкеты З.Г. Казанджиевой-Велиновой, Р. Хербергер и др.

7. Генезис музыкально-психологических методов тестологического направления

Огромное количество специальных музыкально-психологических методов было разработано в рамках тестологического направления. Многие оригинальные музыкально-психологические тесты предназначены для диагностики не только отдельных способностей, но и их специфических системных координации, формирующихся лишь в музыкальной деятельности, таких, например, как «слышание глазами» или «видение нотного текста слышимой музыки».

Методика «конфликтного» предъявления зрительно-слуховой музыкальной информации успешно применяется не только для диагностики слуховых навыков, как в тесте Р. Колвелла или В. Стародубровского**,** но и для оценки уровня развития слухового внимания, выявления типа музыкальной памяти, направленности процесса музыкального переживания.

Как свидетельствуют данные исследований, многие общепсихологические методики не работают в музыкальной психологии. , например, отказался от использования традиционной методики семантического дифференциала, разработав собственную оригинальную методику «партитурной транскрипции». Вместо привычных полярных прилагательных автор составил шкалу перцептивных признаков, состоящую из исторически сложившихся композиторских обозначений в тексте музыкального произведения. В наших исследованиях не было обнаружено корреляции1 между общей и концертной тревожностью. Для диагностики последней был разработан специальный тест.

8. Краткий анализ основополагающих работ в области музыкальной психологии

Краткий анализ основополагающих работ в области музыкальной психологии свидетельствует о том, что эта самостоятельная отрасль имеет и свой предмет, и свои методы исследования. подчеркивает, что психология искусства в целом не удовлетворяет требованию, наличия достаточного экспериментального материала, плодотворных итогов исследований

Музыкальная психология, богатейшим фактологическим материалом, имеющим важное научно-практическое значение, как в сфере музыкального творчества, восприятия, так и в сфере музыкального воспитания и обучения. Этот материал, несомненно, нуждается в структурировании и систематизации. В отечественной музыкальной психологии имеются фундаментальные обобщающие монографии, посвященные решению проблем, составляющих предмет ее самостоятельных разделов, а также учебные пособия по курсу.

Основанием для выделения разделов для многих ученых служит дифференциация по видам деятельности или специфический ракурс психологического анализа проблематики. и , например, выделяют в качестве возможных аспектов психологического анализа исследование закономерностей развития психических явлений (генетический ракурс), изучение психологических отношений личности и общества (социально-психологический ракурс) и др. Его основания для классификации отраслей психологии используются многими специалистами на «микроуровне» и для дифференциации соответствующих разделов. Однако независимо от выбора оснований для классификации, предметом каждого раздела является актуальная научно-теоретическая проблема. В

каждом из разделов объекты, изучаемые отраслью или наукой в целом, подвергаются углубленному специальному исследованию.

9.Междисциплинарные связи в изучении основных проблем музыкальной психологии.

В качестве основания для классификации разделов избраны основные виды музыкальной деятельности: сочинение, исполнение, слушание музыки, деятельность музыкального критика, педагога-музыканта, а также оценочная деятельность публики, учебная деятельность обучающихся музыке. Поскольку восприятие музыки является одной из важнейших психологических проблем и видом деятельности, общим для композиторов, исполнителей, слушателей, большинство российских исследователей выделяет психологию музыкального восприятия в качестве самостоятельного раздела музыкальной психологии.

К сфере проблематики психологии музыкального восприятия относятся вопросы интегрированности и дифференцированности, адекватности музыкального восприятия. Важной задачей является анализ специфики проявления в музыкально-слуховой деятельности общепсихологических механизмов и свойств восприятия и переживания: апперцепции, константности, обобщенности и др. Как известно, музыка находит широкое применение в промышленности как один из факторов, активизирующих протекание психической и физиологической деятельности, ее активно используют в медицине как психотерапевтическое средство, во многих странах мира, например, в Голландии, Дании, Исландии, Испании, Норвегии, Финляндии и др. даже существуют общества музыкотерапевтов.

Междисциплинарные связи в изучении основных проблем музыкальной психологии: Культурология, праксиология, теория искусств, социология искусства, музыкальная палеография, семиотика, герменевтика, история музыки, психология музыкального творчества, психология познания, физиология высшей нервной деятельности, эстетика, аксиология, майевтика и т. д.

10.Сферы прикладного применения музыки

Сферы прикладного применения музыки помимо жанрового разнообразия, представленного в схеме, следует, на наш взгляд, в функционально-психологическом отношении рассматривать в двух направлениях.

Первое связано с задачами преднамеренного воздействия на человека, повышения его работоспособности, улучшения психического и физического состояния, создания необходимого эмоционального настроя.

Второе имеет отношение к использованию музыки в системе новых синтетических форм бытования искусства, например, в представлениях «Звук и Свет», светомузыкальных композициях, в которых музыка, являясь равноправным компонентом «слухозрительной полифонии», оказывает художественное воздействие на человека в отличие от «фоновой нагрузки» в условиях, например «эстетизации звуковой среды», применения в качестве «звукового интерьера» при восприятии произведений изобразительного искусства, архитектуры. (, , А. Правдюк)

К числу первостепенных задач отечественной психологии искусства относил задачу добывания хорошего экспериментального материала: «Мы имеем много прекрасных теорий, а проблемы художественного творчества и одаренности до сих пор остаются недостаточно изученными. ... Недостаток многих исследований и теорий — отсутствие экспериментальных данных».

11.Основные направления, отрасли музыкальной психологии

Опираясь на знаменитую «триаду» : композитор-исполнитель-слушатель, можно выделить следующие основные направления, отрасли музыкальной психологии: творчества, исполнительства, восприятия, а также продолжить их в этом направлении: образования, музыкознания, просветительства, технического, функционального, психотерапевтического направлений.

Психология музыкального творчества. В основном, это касается деятельности композиторов, которая связана с воображением, фантазией, в итоге – рождением новых произведений музыкального искусства, которую интересуют в первую очередь закономерности сочинения музыки как процесса, психология исполнительского творчества исследует не только процесс творческой работы инструменталиста, певца, режиссера музыкального спектакля, дирижера, но и проблемы творческой интерпретации на сцене. Проблемы психологической подготовки к публичному выступлению психология исполнительского творчества исследует в тесном содружестве с социальной психологией, психологией искусства, театральной психологией, педагогической психологией и музыкальной педагогикой. С психологией музыкального восприятия и психологией музыкального творчества связан еще один очень важный раздел музыкальной психологии — психология музыкально-критической деятельности. Многие видные российские ученые совершенно справедливо рассматривают музыкально-критическую деятельность не только в качестве в деятельности профессионального критика-музыковеда.

Профессиональная музыкальная критика, регулирует динамику социально-творческого процесса в содружестве с самодеятельной музыкальной критикой, включающей оценочную деятельность слушателей, «музыкальное» общественное мнение.

Исследование социально-психологической природы музыкально-критической деятельности, психологических закономерностей взаимодействия индивидов и групп, принимающих участие в музыкально-критическом процессе, составляет предмет психологии музыкально-критической деятельности — малоразработанного раздела музыкальной психологии.

Психология музыкального исполнительства. Музыкально-исполнительская деятельность – одна из основных в музыкальном искусстве. Когда мы слышим прекрасное исполнение, то испытываем чудесные чувства наслаждения, радости, вдохновения или как говорили древние греки, момент «катарсиса» - внутреннего и духовного очищения и обновления.

Исполнитель является связующим звеном между композитором и слушателем. Различия в музыкально-исполнительском искусстве связаны как со спецификой инструмента, сольными и коллективными видами исполнительства, жанровыми и формообразующими особенностями музыкального произведения, так и в первую очередь творческой индивидуальностью, уровнем профессиональной подготовки и мастерства самого исполнителя. Важно для исполнителя тонкое понимание и ощущение психологии слушателя, верное чувство эстетических запросов и настроений аудитории, точная передача авторского замысла, подчинение аудитории своей воле, пробуждение в слушателе прекрасных эстетических чувств, творческого настроя.

Психология музыкального восприятия. Восприятие музыки, слушание музыки, также как сочинение и исполнение музыки, следует считать основным видом деятельности в музыкальном искусстве. Так как без слушателя музыкальное искусство теряет всякий смысл и перестает существовать. Слушание музыки, ее восприятие – это тот вид музыкальной деятельности, который воспитывается и прививается человеку с детства. Как говорится, слушают музыку все, а слышат и воспринимают ее немногие.

Психология музыкального восприятия в целом неразрывно связана в первую очередь с теоретическим музыкознанием. Во многих музыковедческих по направленности и музыкально-психологических по содержанию трудах анализируются междисциплинарные проблемы этого раздела, такие, как закономерности восприятия речевой и музыкальной интонации, психологические особенности музыкального языка в связи с его направленностью на слушателей. Музыковеды успешно используют концептуальный аппарат и методы современной психологии и при исследований закономерностей творческого процесса, социально-исторических закономерностей эволюции музыкального мышления. К работам такого рода можно отнести исследования , , и др. Эти работы содержат богатейший эмпирический материал для другого раздела

музыкальной психологии — психологии музыкального творчества, который в свою очередь дифференцируется на психологию сочинения и психологию исполнения музыки. Выявляя специфические закономерности музыкально-творческой деятельности, каждый из подразделов призван вскрыть особенности первичного (композиторского) и вторичного (исполнительского) творчества. Психологические закономерности возникновения и воплощения творческого замысла, психологические особенности организации творческого процесса, взаимодействие интеллектуального и эмоционального начала в творческой деятельности, психологическая специфика профессионального и самодеятельного творчества, роль индивидуально-типологических особенностей личности в решении творческих задач — эти и другие проблемы являются предметом психологии музыкального творчества.

Психология музыкального обучения, образования, воспитания. Эта ветвь музыкальной психологии теснее связана с музыкальной педагогикой, которая исходит из рекомендаций психологии, помогает найти индивидуальные методы работы с учениками, направляет в правильное русло их природные задатки и одаренность, способствует развитию музыкальных способностей. Помимо традиционных, – определения и проверки музыкального слуха, памяти, чувства ритма, – в музыкальной психологии разработаны тесты: определение музыкальных задатков, одаренности, способностей, разучивания и работы над произведением, подготовки к концертному выступлению, взаимоотношения педагога с учеником и концертным коллективом и др.

Из истории мы знаем, что многие выдающиеся музыканты своими успехами обязаны в первую очередь своим учителям, давшим им в руки ключ для постижения глубин музыкального искусства. И весь этот богатейший опыт передается из поколения в поколение, постоянно, развиваясь и обогащаясь. На Востоке мы знаем уникальный пример «школы устозов», когда «шогирд» /ученик/ не только учился у учителя, но и проживал в его доме, постигая глубины музыкального искусства в единстве с бытовой, жизненной психологией. А затем, когда ученик достигал определенного уровня зрелости, сам организовывал подобные «школы устозов». Эти школы часто объединялись в большие корпорации, которые проводили общественные мероприятия, праздники и т. д.

Психология музыкального обучения и воспитания изучается в двух основных направлениях: в русле специального музыкального образования и общего музыкального воспитания.

Психология музыкознания, музыкальной пропаганды и просветительства. Музыковедческая научная и просветительская деятельность направлена на изучение и пропаганду музыкального искусства. Исследователи – историки и теоретики, критики, лекторы-пропагандисты, просветители изучают, анализируют, обогащают, развивают науку о музыке и проводят культурно-просветительскую работу с массовой аудиторией в клубах, парках, домах отдыха, радио, телевидении, прессе и т. д.

Опираясь на прочный научный фундамент, музыкальное исполнительство и творчество совершенствуют свое искусство. А музыкальное просветительство помогает приобщиться слушательской аудитории к этому искусству, к мировым ценностям и достижениям музыкальной культуры. Важное место в музыкальной психологии отводится изучению интеллектуальной, мыслительной деятельности музыковеда и психологическим особенностям взаимосвязи композитора, исполнителя, слушателя, как единого целого музыкального искусства.

Психология технического обеспечения и технического оснащения музыкального искусства. Это еще один вид деятельности, без которого не мыслимо современное музыкальное искусство. Специалисты в области технического обеспечения и технического оснащения музыкального искусства, помимо специальных технических знаний должны иметь музыкальное образование и соответствующие знания, умения, навыки, необходимые при настройке, ремонте и изготовления музыкальных

инструментов, в работе с записывающей и воспроизводящей музыку аппаратурой, постановкой и режиссурой музыкальных спектаклей, концертов, теле радиопередач и др.… Современное музыкальное искусство все больше опирается на технику. И это совершенно иная психология, связанная как с технической, так и с творческой, исполнительской и слушательской деятельностью, сочетающая в себе комплекс как технического, так и художественного мышления.

Психология функциональной музыки. Использование музыки в прикладных целях мы видим в так называемой функциональной музыке, с помощью которой осуществляется эстетическое наполнение повседневного быта, и особенно, в сфере производства, где такого рода музыка обеспечивает оптимальный ритм трудовых процессов в целях повышения производительности труда. Использование музыки в трудовых процессах имеет свои закономерности, связанные с особенностями протекания нервно-психических процессов в течение рабочего дня. И в этом большое значение имеет подбор музыки, которая помогает решению производственных проблем: установление необходимого ритма трудового процесса, повышение производительности труда, снятие накопившегося утомления.

Психология музыкальной психотерапии. Специальное использование музыки в оздоровительных целях изучает музыкальная психотерапия, которая предлагает для этого музыку для слушания и творчества. У нас эта область музыкальной психологии почти не исследована, ибо требует серьезных знаний, как в области медицины, так и в области музыки.

Однако в трудах великого ученого средневековья Востока Ибн-Сины мы находим важные исследовательские шаги в этой области. Возможность музыки влиять на здоровье, эмоциональное состояние человека, катарсический эффект глубокого музыкального переживания в процессе его восприятия и исполнения – благодатная почва для научных исследований и в медицине, и в музыке.

Лекция 4.Личностные аспекты психологии искусства

1.Особенности личности и деятельности музыканта

Основные вопросы в этой проблеме: Что представляет собой личность музыканта? Каковы его отличительные черты? Какие качества надо в себе развивать, чтобы стать хорошим музыкантом и педагогом?

Все великие музыканты говорят, что это та личность, которая дарит людям красоту, надежду, возвышает и облагораживает душу, делает их чище, и прекрасней. В первую очередь, эта личность должна обладать музыкальностью. О музыкальности психолог и музыкант говорил, что это способность чувствовать эмоциональную выразительность музыки /форму, жанр, мелодию, ритм, лад, тембр, динамику и др./.

Особенность личности мастеров искусства обычно связывается с пятью «т». Это – талант, творчество, трудолюбие, терпение, требовательность. Немаловажное значение в этом играет – музыкальная одаренность и всесторонний талант музыканта. Знаменитый итальянский дирижер Артуро Тосканини почти весь свой репертуар дирижировал наизусть. При этом он помнил произведения, выученные им десятки лет назад. Ференц Лист мог выучить сложное произведение по пути на концерт, сидя в карете и внимательно изучая это произведение глазами.

1. Мышление

Мышление – это процесс отражения в сознании человека действительности в ходе ее анализа и синтеза.

Мышление возникает на основе практической деятельности из чувственного познания /ощущения, восприятия/ и далеко выходит за его пределы. Мышление оперирует конкретными знаниями, фактами, анализирует, сопоставляет, обобщает.

Научное, философское изучение проблем мышления осуществляются в теории познания – гносеологии. Мышление исследуется двумя науками – логикой и психологией.

В общей психологии выделяется следующая классификация видов мышления: наглядно-действенное, наглядно-образное и отвлеченное (абстрактное, теоретическое). Индивидуальными особенностями мышления являются - самостоятельность, своеобразие, гибкость, быстрота и др.

2. Музыкальное мышление.

Музыкальное мышление возникает на основе музыкальных ощущений, музыкального восприятия и оперирует звуковыми, музыкальными, художественными образами.

Музыкальное мышление – это специфический интеллектуальный процесс осознания своеобразия, закономерностей, музыкальной культуры и понимания произведений музыкального искусства.

Специфика, своеобразие музыкального мышления зависят от степени развитости музыкальных способностей, а также условий той музыкальной среды, в которой живет и воспитывается человек. Особенно заметим эти различия между восточной и западной музыкальными культурами.

Для восточной музыки характерно монодийное мышление: развитие музыкальной мысли по горизонтали с использованием многочисленных ладовых наклонений /свыше восьмидесяти/, четвертитоновые, одновосьмитоновые, глиссандирующие мелодические обороты, богатство ритмических структур, нетемперированные соотношения звуков, тембровое и мелодическое разнообразие.

Для европейской музыкальной культуры характерно гомофонно-гармоническое мышление: развитие музыкальной мысли по вертикали, связанное с логикой движения гармонических последовательностей и развитием на этом основании хоровых и оркестровых жанров.

Музыкальное мышление изучается с древнейших времен. Так система соотношения музыкальных тонов, открытая Пифагором в процессе его экспериментов с монохордом, можно сказать, положила начало развитию науки о музыкальном мышлении.

3. Виды мышления. Индивидуальные особенности мышления

В музыкальном искусстве к наглядно-действительному мышлению можно отнести деятельность исполнителя, педагога, просветителя. Наглядно-образное мышление связано со спецификой слушательского восприятия. Отвлеченное /теоретическое, обстрактно-логическое/ мышление связано с деятельностью композитора, музыковеда. В связи со спецификой музыкального искусства можно выделить еще один вид мышления, характерный для всех видов музыкальной деятельности – это творческое мышление.

Все эти виды музыкального мышления имеют также общественно-исторический характер, т. е. принадлежит к определенной исторической эпохе. Так появляется стиль различных эпох: стиль старинных полифонистов, стиль венских классиков, стиль романтизма, импрессионизма и др. Еще большую индивидуализацию музыкального мышления мы можем наблюдать в творчестве, в манере выражения музыкальной мысли, характерную для того или иного композитора, исполнителя. Каждый большой художник, даже если он действует в рамках предлагаемого обществом стилевого направления, представляет собой неповторимую индивидуальность /личность/.

Музыкальное мышление связано непосредственно с рождением художественного образа. В современной музыкальной психологии художественный образ музыкального произведения рассматривается как единство трех начал – материального, духовного и логического. К материальному относят – нотный текст, акустические параметры, мелодию, гармонию, метроритм, динамику, тембр, регистр, фактуру; к духовному – настроения, ассоциации, выражение, волю, чувства; к логическому – форма, жанр, содержание. Когда есть понимание всех этих начал музыкального образа в сознании композитора, исполнителя, слушателя, только тогда мы можем говорить о наличии подлинного музыкального мышления.

В музыкальной деятельности мышление сконцентрировано главным образом на следующих аспектах: продумывание образного строя произведения – возможных ассоциаций, настроений и стоящих над ними мыслей; обдумывание музыкальной ткани произведения – логика развития мысли в гармоническом построении, особенностей мелодий, ритма, фактуры, динамики, агогики, формообразования; нахождение наиболее совершенных путей, способов и средств воплощения на инструменте или на нотной бумаге мыслей и чувств.

По мнению многих музыкантов-педагогов в современном музыкальном обучении довольно часто преобладает тренаж профессионально-игровых способностей учащихся, при котором пополнение знаний обогащающего и теоретического характера происходит медленно. Расширение музыкального и общего интеллектуального кругозора, активно способствующего развитию музыкального мышления, должно быть постоянной заботой молодого музыканта, ибо это повышает его профессиональные возможности.

4. Логика развития музыкальной мысли

В самом общем виде логическое развитие музыкальной мысли содержит, согласно известной формуле , – первоначальный импульс, движение и завершение. Начальный импульс дается в первичном проведении темы или двух тем, что получило название экспозиции или изложения.

После изложения начинается развитие музыкальной мысли и один из простых примеров, используемых здесь – повтор и сопоставление.

Другим примером развития музыкальной мысли является принцип варьирования и чередования.

Продвижение – это такой тип сопоставления, в котором каждый из соседних разделов сохраняет элемент предыдущего и присоединения к нему нового продолжения по формуле ab-bc-cd.

Прогрессирующее сжатие – это когда повышается динамика, ускоряется темп, более частая смена гармоний к концу части или всего произведения.

Компенсация – когда одна часть произведения компенсирует, уравновешивает другую в характере, темпе и динамике.

5. Развитие музыкального мышления

Согласно общепедагогической концепции известного педагога , для развития у учащихся навыков мышления проблемные ситуации могут быть смоделированы через:

а) столкновение учащихся с жизненными явлениями, фактами, требующими теоретического объяснения;

Федот, да не тот

Конкуренты у нового ноутбука Apple есть. Но всего полторы штуки.

б) организацию практических работ;

в) предъявление учащимся жизненных явлений, противоречащих прежним житейским представлениям об этих явлениях;

г) формулирование гипотез;

д) побуждение учащихся к сравнению, сопоставлению и противопоставлению имеющихся у них знаний;

е) побуждение учащихся к предварительному обобщению новых фактов;

ж) исследовательские задания.

Применительно к задачам музыкального обучения проблемные ситуации могут быть сформулированы следующим образом.

Для развития навыков мышления в процессе восприятия музыки рекомендуется:

- выявить в произведении главное интонационное зерно;
- определить на слух стилевые направления музыкального произведения;
- найти фрагмент музыки определенного композитора в ряду других;
- выявить особенности исполнительского стиля;

- определить на слух гармонические последовательности;
- подобрать к музыке вкус, запах, цвет, литературу, картину и т. д.

Для развития навыков мышления в процессе исполнительства следует:

- сравнить исполнительский план различных редакций;
- найти ведущие интонации и опорные пункты, по которым развивается музыкальная мысль;
- составить несколько исполнительских планов произведения;
- исполнить произведение с различной воображаемой оркестровкой;
- исполнить произведение в различном воображаемом цвете.

Для развития навыков мышления в процессе сочинения музыки:

- мелодически развить гармонические последовательности на основе генерал-баса, бурдона, ритмо-остинато;
- подобрать на слух знакомые песни;
- импровизировать пьесы тонального и атонального характера на заданное эмоциональное состояние или художественный образ;
- воплощение речевых, житейских диалогов в музыкальном материале;
- импровизация на различные эпохи, стили, характеры;
- стилистическое, жанровое разнообразие одного и того же произведения.

6.Психологический аспект музыкального исполнительства

Музыкально-исполнительская деятельность – одна из основных в музыкальном искусстве. Когда мы слышим прекрасное исполнение, то испытываем чудесные чувства наслаждения, радости, вдохновения или как говорили древние греки, момент «катарсиса» - внутреннего и духовного очищения и обновления. Исполнитель является связующим звеном между композитором и слушателем. Для исполнителя важно тонкое понимание и ощущение психологии слушателя, верное чувство эстетических запросов и настроений аудитории, точная передача авторского замысла, подчинение аудитории своей воле, пробуждение в слушателе прекрасных эстетических чувств, творческого настроя.

Многие выдающиеся композиторы были одновременно и выдающимися исполнителями. В этих случаях исполнительский дар пронизывает всё творчество, так как совершенно отделить творчество от исполнительства очень сложно.

Михаил Иванович Глинка был известен своим современникам не только как композитор, но и как замечательный певец и пианист. Красоту, выразительность музыки Глинка был способен полноценно для себя воспринимать только через реальное звучание. Отсюда исключительное внимание Глинки к исполнительству. Читая «Записки», легко заметить, как много уделено в них места вопросам исполнения, восприятия исполняемой музыки. С ранних лет он постоянно заботился о выработке исполнительских навыков, накоплению исполнительского опыта. На протяжении всей своей жизни Глинка овладевал тремя сферами исполнительства – игрой на скрипке, игрой на фортепиано и пением.

Инструментом, всерьёз привлекшим внимание Глинки, было фортепиано. После длительного, серьёзного и настойчивого обучения, результат был очень значительным. Фортепиано становится для Глинки любимым инструментом на всю жизнь. Вначале Глинка - пианист тяготел к виртуозности, затем сосредотачивает свое внимание преимущественно на фортепианном аккомпанементе. А. Н. Серов не любивший и не ценивший фортепиано, писал, однако, что «Глинка аккомпанировал мастерски», обладал «мягким, нежным, бархатным туше», что «по необыкновенной отчётливости, в ритме и в звуке, по необыкновенной чистоте аккорда, при самых сложных ходах гармонии, он был пианист замечательный. По словам Серова, Глинка «умел силою своей музыкальности претворять фортепьянный аккомпанемент в аккомпанемент оркестра…». Многие другие современники свидетельствуют о мастерстве Глинки-пианиста. А.П. Керн пишет по поводу игры Глинки: «Такой мягкости и плавности, такой души в звуках, совершенного отсутствия клавишей я ни у кого…не встречала».

Прекрасный импровизаторский талант Глинки-пианиста проявлялся и в свободном варьировании романсового аккомпанемента, и в непринуждённом сочинении танцевальной музыки, и в фантазиях на чужие темы, и в увлекательных «мечтаниях» за фортепиано.

Но с особой силой исполнительское дарование Глинки проявилось в пении. Искусству пения Глинка учился особенно тщательно и особенно упорно. Он достиг в этом искусстве редкого мастерства. Поездка Глинки в молодости в Италию была посвящена по преимуществу выработке совершенной вокальной школы. Он сам прекрасно охарактеризовал эту задачу, тесно и неразрывно соединяя творчество с исполнением, когда писал о вставшей перед ним необходимости овладеть «капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него».

Лучший портрет Глинки-певца дал в своих воспоминаниях А.Н.Серов. О Глинке-певце он пишет едва ли не больше, чем о Глинке-композиторе. Это, конечно, потому, что вокальное творчество Глинки звучало в его исполнении. «Романсы и песни Глинки, по самой музыке – прелесть! Тем не менее надобно заметить, что одни ноты этих романсов и песен – не больше как мёртвая буква. Кто не слыхал романсов Глинки, спетых *им самим*, тот не знает этих романсов». Когда Серов впервые услышал звуки романса «Не называй её небесной» в исполнении самого Глинки, эта музыка явилась для него «полным очарованием, никогда до того не испытанным и ни с чем не сравнимым». Серов пишет: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки».

Гениальный, как творец музыки, Глинка был столько же гениален и в исполнении вокальном. С первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего - этой магией Глинка владел в высшей степени.

Восторженные описания Серовым пения Глинки сосредоточены вокруг основных наблюдений присущих Глинке простоты, сердечности, эмоциональной гибкости и многообразия, слияния правды с красотой, содержания с формой.

Глинка был человеком «нервного темперамента». От малейшего раздражения он становился не в духе. Среди общества, которое ему не нравилось, он, даже не мог музицировать. Но в кругу людей, искренне любящих музыку, «Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дальше, тем больше увлекался, потому что увлекал других».

Но Глинка, как известно, не только исполнял сам, но и учил других исполнению. Особенно велика его роль как учителя пения – и сольного и хорового. Глинка был первым по своему значению практиком и теоретиком русской вокальной школы.

Идеалы музыкального исполнительства в понимании Глинки ясно выражены самой музыкой, вникание в которую вызывает соответственные исполнительские образы.

У М.И. Глинки есть много высказываний, которыми он обычно очень кратко, но метко выражал свои принципиальные воззрения и вкусы в области исполнительства. Глинка утверждал, что «не сила, а верность составляет главное в музыке».

Сочиняя оперную музыку, Глинка всегда тщательно продумывал исполнение. Он постоянно учитывал наличные артистические силы, писал для конкретных исполнителей.

Глинка не отделял содержания в исполнении от формы и считал форму необходимой опорой содержания, понимая, что без соответствующей формы содержание никогда не проявит себя полноценно.

Одним из элементарных требований Глинки к исполнению было требование «опрятности». Он придавал огромное значение чистоте строя, интонации. В официальном

письме А. Ф. Львову с просьбой об отставке от должности в Придворной капелле: «великолепный хор придворных певчих…превосходною своею стройностью поражает чувства слушателя в степени для слабонервного человека невыносимой». Это, конечно, отговорка, но отговорка, основанная на действительной впечатлительности Глинки.

Гораздо более высоко, чем критерий «опрятности», стоит у Глинки критерий «отчётливости». Оценочный термин «отчётливо» чрезвычайно любим Глинкой. Сопоставляя многочисленные случаи его применения, видно, что требование «отчётливости» у Глинки это требование формы, ясности, гармонии выразительных средств, продуманности целого и деталей, преодоления всего случайного.

Звонкость в сочетании с нежностью, сила в сочетании с мягкостью - вот характерные требования Глинки. Он пишет о самом себе одобрительно: «у меня образовался…вдруг сильный, звонкий, высокий тенор».

Определённы и строги требования Глинки к качеству исполнительского звучания. Он решительно отвергает форсирование голоса, «мяуканье», пение в нос, возражает против грубости, резкости и крикливости. Но Глинка не принимал и противоположные крайности – кокетство, изысканность и аффектацию, вычурность и манерность. Он благодарит своего учителя Ш. Майера за то, что тот «восставал решительно против изысканного и утончённого выражения в игре». Хотя в некоторых случаях Глинка считал «манерное» исполнение прямо необходимым, тесно связывая исполнительский стиль с творческим. Глинка писал, что его «Молитва» «требует исполнения строгого», тогда как «Вальс- фантазию» «нужно играть манерно».

Высшим показателем воздействия как музыки, так и её исполнения Глинка считал глубокую эмоциональную растроганность, душевную потрясённость слушателя. Преодолев со временем наивный сентиментализм, Глинка до конца своих дней сохранил крайнюю впечатлительность, очень глубокую, тонкую и нежную куль туру чувства, которая сформировала в равной степени и его композиторское и его исполнительское творчество.

Это было сформулировано Глинкой с присущим ему лаконизмом в письме Н.В. Кукольнику: «Я не был никогда Геркулесом в искусстве, писал по чувству…».

Идеал исполнительской эстетики, выраженный как творческой практикой, так и высказываниями Глинки, был очень цельным и содержательным, но и своеобразным. Это идеал высокой реалистической классики, преломленной сквозь исключительно яркую индивидуальность Глинки.

Культура чувства в слиянии с интеллектом и гибкими, но строгими канонами гармонического вкуса – вот основы исполнительской (как и композиторской) эстетики Глинки.

Методические материалы
Лекции по курсу «Анализ музыкальных произведений»

Введение

Вначале анализ возник как руководство к сочинению (XVI–XVII вв.), далее развивался как критическая деятельность.

В теории Римана существуют два направления:

1. Исследование технических приемов.
2. Философия, эстетика музыки.

В 30-е годы XX в. В.А. Цуккерман ввел понятие «целостный анализ», т.е. максимальное описание всех сторон музыкального произведения. Любое расчленение предполагает последующий синтез.

Разновидности целостного анализа связаны со специализацией музыканта:

1. Анализ работы исполнителя.
2. Критический жанр (оценочная деятельность данного произведения).
3. Часть музыкально-исторического исследования.
4. Выявление отдельных элементов, закономерностей.

Объектом является музыкальное произведение, приемы и методы его развития.

Понятие «музыкальное произведение» исторически изменчиво. Изучаемые принадлежат к тем сочинениям, для которых неповторимость, индивидуальность важны, то есть:

1. Те произведения, которые не связаны с обрядом, ритуалом, прикладными формами.
2. Те произведения, которые предназначены для слушания от начала до конца.
3. Те сочинения, которые зафиксированы письменно и имеют индивидуального автора.

Этим требованиям начали отвечать произведения с 15 века.

Форма каждого произведения неповторима, но в то же время число законов относительно ограничено. Различные виды искусства едины в своей основе, и в то же время каждое из них обладает своими индивидуальными особенностями. Это связано с тем, что у них разные средства выразительности. Если живопись – искусство красок, то музыка – искусство временное и звуковое, она непосредственно передает чувства, их движение; способна отражать общий характер процессов развития, их постепенность и внезапность, борьбу противоположных начал.

Стиль и жанр

В литературе есть разделение на вокальную и инструментальную музыку, но есть романс-вальс и тому подобное. Музыкальным жанром мы называем разновидность какого-либо произведения.

Жанры могут классифицироваться по разным признакам, например по составу исполнителей, по характеру, обстоятельствам исполнения.

I. А.Н. Сохор предлагает классификацию по формам музицирования:

1) для массового исполнения, где нет разделения на исполнителя и слушателя (исполнение гимнов, хоралов, революционных песен и т.д.);
2) для слушания, с разделением на слушателей и исполнителей.

Эта классификация основана на классификации Бесселера, у которого есть музыка обиходная и музыка преподносимая.

II. Разграничение на первичные и вторичные жанры, предложенное В.А. Цуккерманом:

1) массово-бытовые (часто связанные с народной музыкой; хорал);
2) профессиональные (театральная и концертная музыка, в которой могут быть отражены первичные жанры).

Когда мы говорим о музыке быта, надо помнить, что исторически она первична. Различие первичных жанров между собой определяется практикой бытования (колыбельная предназначена для укачивания, поэтому для нее характерен определенный ритм), которая определяет музыкальные средства. Отсюда – своя ритмическая формула, определяющая жанр и стиль. В первичных жанрах происходит отражение жизненных явлений.

III. В связи с различными условиями исполнения:

1) театральные (опера, балет, оперетта, мюзикл, музыка к драматическим спектаклям);
2) концертные (симфония, соната, квартет);
3) массово-бытовые (песня, танец, марш);
4) культовые (реквием, месса).

IV. По кругу образов (В.А. Цуккерман):

1) Лирические;
2) повествовательно-эпические;
3) моторные (куда включаются разновидности движения – танец, марш и т.д.);
4) картинно-живописные.

С.С. Скребков выделил жанры:

5) речь (декламационные);
6) моторность;
7) пение человека.

А.Н. Сохор добавил:

8) инструментальную сигнальность;
9) звукоизобразительность.

V. В конце концов жанры могут быть:

1) простые (фортепианная пьеса, романс);
2) сложные, включающие в себя простые (опера, балет, симфония и т.д.).

Музыкальный жанр привязан к практике бытования. Но иногда может быть перенос жанра из условий привычного бытования (например, месса исполняется не в храме, а в концерте). Это называется *экстраполяцией жанра.* Возможно и жанровое смешение (например, вальс-симфония, симфония-балет и т.д.).

Итак, *жанр – разновидность музыкального произведения, которая определяется условием бытования произведения.*

Музыкальный стиль – это система музыкального мышления; совокупность всех свойств музыки, определенная комплексом выразительных средств (авторский стиль, стиль эпохи, стиль отдельного произведения).

Стиль определяет художественное единство произведения. Элементы того или иного стиля могут существовать в другом стиле. Возможности стилистических связей внутри одного произведения наиболее ярки, когда есть цитата. Возможны два способа введения цитаты:

1. Возвышающее значение цитаты (Р. Щедрин, «Анна Каренина» – цитата из Чайковского).
2. Принижающее значение, создающее комический эффект («Романс» Д. Шостаковича из «Цикла на слова из журнала “Крокодил”» начинается с темы Dies irae).

Членораздельность формы

Музыкальная форма представляет собой нечто целое. В то же время она членораздельна, т.е. состоит из частей, разделов, отграниченных друг от друга, подобно речи. Момент раздела между любыми частями формы называется *цезурой***,** которая может иметь разную глубину.

Признаки цезуры:

1. Пауза.
2. Остановка на более продолжительном звуке.
3. Повторность мелодико-ритмического рисунка.
4. Смена регистра, динамики.

Обычно ярче всего цезура выражена в главном голосе. Часть формы, отграниченная цезурой, называется *построением*.

Наиболее глубокие цезуры оттенены кадансовым оборотом, который может быть подвержен классификации (рис. 1):

Кадансы

Полные (на Т)

Совершенные
– T_{53}^{1}
– кварто-квинтовый скачок в басу от D к T
– на сильном времени

Несовершенные
– в случае отсутствия одного из пунктов

Неполные (не на Т)

Кроме того, все кадансовые обороты могут быть:

1. Первого рода (без K_{64}).
2. Второго рода (с K_{64}), так как они исторически сложились позже вышеупомянутых.

По местоположению в форме кадансы могут быть серединные, заключительные и вторгающиеся.

Музыкальный язык

Музыкознание использует это понятие метафорически. Под музыкальным языком понимается **система музыкальных средств, а также правил их использования.**

К музыкальному языку относятся все музыкальные средства, кроме композиции (как и в литературе). Первый уровень средств соответствует фонетике (звукоряд, совокупность аккордов, типы длительностей), второй – грамматике (правила связывания элементов).

Кроме того, существует разделение музыкальных средств на **главные** (мелодия, ритм, гармония) и **побочные** (тембр, динамика, штрихи, фактура, регистр). Музыка может быть узнаваема только с помощью неизменных главных средств, побочные могут быть изменяемы.

Музыкальные средства не имеют строго фиксированных значений, но существует круг возможностей для выражения той или иной мысли. Например, пунктирный ритм используется в маршах, мазурках. Некоторые из выразительных средств получили специальные названия: мотив судьбы, мотив вопроса (определение Э. Курта). Но любое средство действует в контексте. Например, пунктирный ритм может не выполнять своей функции в других условиях.

Круг образов зависит от условий, где формируется средство. Может быть параллельное действие музыкальных средств (то есть средства направлены на единое восприятие). Может быть противоположное действие музыкальных средств. Например, в песне В. Гаврилина «Два брата» – с одной стороны, драматическое содержание, с другой – использование частушки, которая лишь углубляет драматизм. Или в предыктах: с одной

стороны органный пункт – сдерживающее явление, с другой – доминантовый органный пункт усиливает ожидание тоники.

Существуют высокоорганизованные специфические музыкальные средства. К ним относятся высота и ритм (то, что точно измеряется). К неспецифическим музыкальным средствам относят тембр, громкость, темп. Эти элементы можно варьировать.

XX век изменил отношение к этим средствам. Например, высота и ритм могут точно не фиксироваться. С другой стороны, возрастает роль тембра, в частности ударных инструментов. Темп стал выписываться с точным указанием метронома.

Мелодия

Мелодия не является средством. Ей трудно дать определение:

1. Горизонтальное последование звуков (в отличие от вертикального последования – гармонии).
2. Музыкальная мысль, выраженная в линии (Э. Курт, «Основы линеарного контрапункта»).

Для мелодии главное – не сама последовательность звуков, а момент перехода от одного звука к другому. Здесь можно провести параллель с речью: плавное движение от тона к тону, расчлененность построений, ускорение и замедление. Отличие от речи: дифференциация высот в мелодии – глиссандирование в речи. В ритмическом отношении – то же самое.

Мелодия представляет собой единство разных сторон: высоты, ритма, динамики, тембра. Но не все важно для узнавания. Главную роль играют высотная и временная стороны.

В теории существуют два понятия – *мелодия* и *мелодическая линия. Мелодия* – комплексное понятие, включающее в том числе и понятие «мелодическая линия».

Мелодическая линия – высотные изменения, извлеченные из контекста. Основа мелодической линии – секундовое движение. Мелодическая линия дает несколько типов мелодических явлений: восходящее или нисходящее движение, движение на месте («нулевая мелодийность», по выражению Климовицкого).

Основа мелодического движения – волна, обращенная волна. Самая высшая точка – обычно самая напряженная, она образует кульминацию. Как правило, есть одна главная кульминация, которая может быть взята сразу или уступами (в этом случае возникают местные кульминации).

Понятие кульминации не всегда совпадает с вершиной. По отношению к форме кульминация может быть расположена в точке золотого сечения[1].

Кульминация может быть:

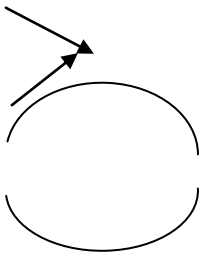
1. Местной (в теме, построении).
2. Общей (во всей форме).
3. Генеральной (как общая, но подкреплена особой выразительностью).

Кроме того, кульминация может быть не только громкой, но и тихой (романс Рахманинова «Здесь хорошо»).

Бывают бескульминационные мелодии (например, в симфониях Бородина).

Скачки в мелодии должны быть уравновешены. Это связано с вокальной музыкой (напряжение связок и последующее их ослабление).

На рис. 2 представлены типы мелодических линий (по Мазелю):



– вершина-источник;
– вершина-горизонт;
– волна;

[1] Чтобы найти точку золотого сечения, надо общее количество тактов умножить на 0,62.

– обращенная волна.

Рис. 2. Типы мелодических линий

Лирические мелодии часто начинаются с вершины-источника (это характерно для Чайковского).

Ритм

Ритм присущ всем явлениям жизни, но в искусстве проявляется особенно сильно. В античности ритмическую теорию связывали со стихом. Для разных национальных культур характерна различная доля ритма (сравните африканскую и русскую культуру). В XX веке роль ритма возрастает.

Ритм – временная и акцентная сторона музыкального произведения.

Это понятие имеет широкий смысл, включающий все явления временного параметра: темп, агогика, пропорция формы. В узком смысле это последовательность звуков, их временное соотношение.

В теории существует еще одно понятие – *метр,* т.е. ритмическая упорядоченность, основанная на соблюдении одной меры.

Системы организации метра

Музыкальная система берет основу из античной стиховой системы – системы стиховых стоп. В ритмике античности наименьшей единицей времени, связанной с пульсом человека, была *мора* (примерно равная 0,5–1 секунде).

Мора ⏑, макродисемос –.

Соотношение долгого и краткого слогов давали стопы, при этом акценты не имели смысла. Из них возникли музыкальные стопы с соотношением сильного и слабого времени в мотивах.

Двухсложные стопы: ⏑– – ямб, –⏑ – хорей.

Трехсложные стопы: –⏑⏑ – дактиль, ⏑–⏑ – амфибрахий, ⏑⏑–– анапест.

Четырехсложные стопы: –⏑⏑⏑ – 1 пеон, ⏑–⏑⏑ – 2 пеон, ⏑⏑–⏑ – 3 пеон, ⏑⏑⏑– – 4 пеон.

Последование двух долгих слогов в языке называется спондеем, двух кратких – *пиррихием*.

В античном мире это была квантитативная система, т.е. основанная на количественном времени (времяизмерительная ритмика). В конце XIX – начале XX века проявляется интерес к античной ритмике (А.С. Аренский, цикл пьес ор. 28 на античные ритмы).

В XII–XIII веках образуется модальная система – свод обязательных ритмических формул (модусов). Всего существовало 6 модусов, каждый из которых основывался как бы на трехдольности:

1 модус – ηθηθ|ηθη;

2 модус – θηθη|θηθη|;

3 модус – η.θη|η.θη|;

4 модус – θηη.|θηη.|;

5 модус – η.η.|η.η.;

6 модус – θθθθθθ|θθθθθθ.

Каждый модус выражал определенный аффект: 1 – радость, 2 – скорбь, 5 – торжественность. 5 модус использовался преимущественно в теноре (cantus firmus); 6 употреблялся редко.

В XII–XVI веках существовала мензуральная система – система длительностей, возникших с делением на 2 или 3 более мелких длительности.

К XVII веку сложилась тактовая система с соотношением ударных и безударных долей (сильных и слабых). Здесь главную роль стало играть расстояние от одного ударного до другого. Это квалитативная (качественная) система.

В музыке XVII–XVIII веков размеры не менялись. Позже возник переменный размер, но при этом не изменилась сущность данного метра. Внутри тактовой системы мы можем говорить о стопах, но несколько в ином смысле, нежели в античности.

Мельчайшей единицей темы становится *мотив (это единица, как правило, включающая одну сильную долю). Если есть две доли, то речь идет о сдвоенном мотиве.*

Мотив может делиться на более мелкие ритмические группы – *субмотивы* (В.А. Моцарт, Симфония №40, 1 ч., ГП).

В музыке со строгой метрикой сильные времена разных тактов не равны по тяжести. Можно различать легкие и тяжелые такты – стопы высшего порядка (по определению Г.Э. Конюса, «такты высшего порядка»).

Границы мотивов и тактов могут не совпадать, но количество их одинаково. Часто мотив противоречит такту (гемиола).

Для уяснения метра надо услышать по крайней мере 2 мотива, поэтому наименьшим элементом, определяющим метр, является *фраза.* Иногда фраза может не делиться на мотивы.

Функции частей музыкальной формы

Независимо от общего количества тем в произведении каждая часть имеет свое назначение или функцию в форме.

Существуют 6 функций частей формы:

1. Вступительная. Вступление – построение, которое появляется перед основной формой или ее частью.
2. Экспозиционная – изложение темы.
3. Связующая – между проведениями различных тем или разделами формы.
4. Серединная – построение, размещенное между другими или подобными по содержанию частями (как разновидность – разработка).
5. Репризная – повторное проведение темы (или тем) после какой-нибудь другой музыки. Репризность является одним из важнейших принципов формообразования, так как большинство музыкальных форм основано на применении реприз.
6. Заключительная.

Самостоятельный тип изложения имеют только экспозиционная, серединная и заключительная функции.

Признаки экспозиционной функции (и типа изложения): полное или относительно полное изложение темы, господство одной тональности, заключительный каданс. *Признаки серединной функции* (и типа изложения): дробное проведение темы или включение новой темы, тонально-гармоническая неустойчивость, серединный каданс или предыкт в конце. *Признаки заключительной функции*: фрагментарное изложение темы, тонально-гармоническое кадансирование, использование субдоминанты, применение регистровых сопоставлений.

Связки соединяют разные части формы в единое целое:

а) мелодический ход на фоне какой-либо гармонии;

б) несколько повторений каденций на тонике предыдущего раздела, за которыми следует модуляционный переход к тональности следующей части;

в) модуляционный переход;

г) разные виды секвенций (чаще всего модулирующие).

Предыкт – подготовление части формы. Выражен он следующими способами:

а) звучит аккорд доминантовой группы из будущей тональности, иногда фигурационно;

б) доминантовая гармония подается на сильных долях, в четных тактах, чередуясь с другими аккордами;

в) вводится доминантовый органный пункт.

Л. Мазель отмечает такие функции:

1. Изложение (экспозиция), т.е. первоначальное проведение.
2. Связующая часть («ход»).
3. Середина – между двумя сходными частями. Важным частным случаем середины является разработка.
4. Реприза.
5. Дополнение.
6. Вступление.

У С.С. Скребкова подобная классификация:

1. Изложение темы.
2. Связующая часть.
3. Середина.
4. Реприза.
5. Вступление.
6. Заключение.

Принципы развития в музыкальной форме

Музыкальная форма, развертываясь во времени, представляет собой процесс, т.е. развитие. В связи с этим особую важность имеют основные принципы развития музыкального материала (рис. 3):

Повторение	Измененное повторение	Разработка	Производный контраст	Контраст сопоставления

Удаление от первоначального материала

Рис. 3. Принципы развития в музыкальной форме

1. Повторность – точное повторение материала, иногда с той же каденцией.

2. Видоизмененная повторность (вариационность) – изменяется фактура, частично – гармонический план при сохранении размеров и каденций.

3. Разработка – проведение темы (или ее мотивов) частично из предыдущего раздела; при этом могут изменяться ее структура, тональность, она может проводиться на другой высоте или в другом голосе; используются секвенции.

4. Производный контраст – такое изменение предыдущей темы, которое приводит к появлению новой;

5. Контраст сопоставления – образуется в результате введения новой темы, которая вместе с предыдущей образует единое целое.

Для всех принципов развития темы существует ряд приемов превращения, которые называются *тематической работой*.

Способы преобразования мелодико-тематических построений (по С.С. Скребкову)

1. Мелодическая орнаментация с использованием неаккордовых звуков или обогащение темы новыми аккордовыми звуками.
2. Растяжение или сжатие каких-либо интервалов.
3. Обращение, то есть предоставление интервалам противоположного направления.
4. Увеличение (аугментация) или уменьшение (диминуиция).
5. Возвратное (ракоходное) движение, то есть проведение построения от конца к началу.
6. Проведение со смещением на другую долю такта.

Мелодико-синтаксические структуры

Периодическая повторность мелодико-ритмического оборота служит важным фактором закономерно упорядоченного расчленения небольших построений. В связи с этим в основе классификации мелодико-синтаксических (мелодико-тематических) структур лежит соотношение мотивной повторяемости или неповторяемости (подобие или неподобие).

1. Периодичность – последовательность элементов одинаковой продленности (за количеством тактов – 4+4, 2+2+2+2, 1+1+1+1).

2. Сложение (суммирование) – сопоставление двух или нескольких построений со следующим объединительным построением, которое равняется их сумме (2+2+4, 4+4+8 и так далее).

3. Дробление – сопоставление построения со следующими за ним более короткими построениями, которые равняются ему в сумме (4+2+2, 8+4+4 и так далее).

4. Дробление с замыканием (или суммированием) (2+2+1+1+2, 4+4+2+2+4 и так далее).

5. Двойное суммирование (1+1+2+4, 2+2+4+8).

Период

Период – это изложение законченной или относительно законченной музыкальной темы, завершенное кадансом.

Термин «период» идет от древнегреческой метрики и означает буквально «круговой ход».

Основное применение периода – часть более крупной формы. Основная функция – экспозиционная, дополнительная – неэкспозиционная.

Период выступает и как самостоятельная музыкальная форма, начиная с эпохи романтизма, где появилась эстетика фрагмента, сказавшаяся также и в возникновении кратчайших стихотворений. В музыке традицию периода в качестве формы отдельного сочинения заложил Шопен в цикле «Прелюдий».

Признак окончания периода – полная совершенная каденция.

Классификация структурных видов периода делается на основе нескольких критериев:

I. *По количеству предложений или отсутствию делений на предложения:*
   1) период из двух или трех предложений;
   2) период единого строения (слитный):

   A
   (a).

   Период единого строения может иметь непрерывное гармоническое развитие с единственным кадансом в конце.

II. *По тематическому сходству или несходству начал предложений:*
   1) *период повторного строения* (a+a).

   (a+a') Штрих означает несущественные фактурные изменения: перенесение в другой регистр, орнаментику, распевание.

   ($a+a_1$) Единица означает существенные структурные или тонально-гармонические изменения;

   2) *период неповторного строения* (a+b);
   3) *период секвентно-повторного строения* (иногда не выделяют как самостоятельный вид периода) – второе предложение повторяет первое на другой высоте ($a+a_1$);

III. *По метрическому признаку:*
   1) *квадратный* (количество тактов кратно 4):

(a +	a)	или	(a +	b)
4	4		8	8;

   2) *неквадратный.*

Неквадратность может возникать из-за:

а) *расширения (*внутри периода, до каденции, за счет секвенции, прерванного оборота, интенсивного внутреннего развития):

(а + $а_1$)

4 5.

Расширение следует отличать от дополнения: последнее повторяет уже достигнутую заключительную каденцию и возможно лишь после окончания периода:

(а + а) доп

4 4 2;

б) *сжатия* (усечения) второго предложения (редко) (Мендельсон, Песня без слов №30);

в) *наложения* (совпадение окончания предыдущего построения с началом следующего):

(а+ $а_1$)

8 8;

г) органической неквадратности (характерно для русской музыки, где количество тактов в предложениях может быть равно 5, 6, 7 и т.д.).

IV. *По тонально-гармоническим признакам:*

1) *однотональные* (начинаются и заканчиваются в одной тональности);
2) *Модулирующие* (заключительный каданс в иной тональности, нежели начало периода);
3) при одинаковом серединном и заключительном кадансах образуется *период из тождественных предложений* (используется часто в пьесах для детей, в музыке с народным оттенком);
4) завершенные неустойчивым кадансом (редко).

V. *По степени тематической развитости:*

1) элементарные (построение типа периода);
2) развитые.

В элементарных периодах тема только излагается, а в развитых – не только излагается, но и содержит мотивную разработку, больше во втором предложении.

VI. *По степени завершенности:*

1) *замкнутый* (заканчивается тонической функцией в основной или побочной тональности):

(а+а)

D T;

2) *разомкнутый* (заканчивается не на тонике):

(а+а)

D D.

Разомкнутый период может в самом конце вообще избежать какой-либо каденции и перейти в следующий раздел формы. Это часто встречается в темах средних частей, эпизодах рондо и т.д. (Бетховен, соната №20, менуэт).

VII. *По взаимодействию с другими формами*, возникающему при совпадении периода с произведением (с чертами простых форм, рондо, вариаций, сонатной формы):

1) аналогия с двухчастной формой (aaba) (Бетховен, 7 соната, II ч.; Чайковский, 6 симфония, I ч., ПП). Такой же эффект создает расширение третьего предложения:

(a+b+b_1) – Бетховен, финал 8 сонаты;

4 4 8.

2) черты простой трехчастной формы естественны для периода из трех предложений, где переход от второго к третьему идентичен соотношению середины и репризы трехчастной формы:
   ($a+a_1+a_2$) – Шопен, прелюдия №9; Чайковский, симфония №5, II ч.;
3) с чертами вариационности: Шопен, Ноктюрн Es-dur;
4) с сонатными отношениями – чаще в сложном периоде:
   (ab+ab)
   D T.

В XIX–XX веках:
(а доп + a_1 доп)
→D D T T (Шопен, Ноктюрн ор. 72 №1).

Классическим видом является период повторного или неповторного строения, квадратный, с полным совершенным заключительным кадансом, несущий экспозиционную функцию.

Форма периода в существенной мере организуется гармоническими кадансами предложений. Предложения – это наиболее крупные части периода. Между двумя кадансами периода образуется функциональное тяготение на расстоянии.

Сложный (двойной) период имеет две структурные разновидности:

1) из 4 предложений, объединенных попарно в 2 сложных предложения с 4 кадансами;
2) из 2 сложных предложений, не делящихся на простые, с двумя кадансами. При этом первое предложение модулирует.

Сложный период отличается от простого повторного (или варьированно повторенного) тем, что при простом повторе заключительный каданс остается тем же, хотя могут быть небольшие изменения в фактуре, а в сложном периоде меняется заключительный каданс.

Периоды могут быть очень больших размеров. Например, в Скерцо h-moll Шопена период состоит из двух предложений по 60 тактов с разными каденциями.

Примерные схемы периодов

Это период повторного строения (1 строчка), квадратный (2 строчка),

(a+a) – предложения периода. Скобка говорит о замкнутости;
4 4 – количество тактов в предложении;
D T – каденции;
a-moll – тональность периода.

однотональный (последняя строчка), замкнутый.

(a + b)
4 6
D T
E-fis

Период неповторного строения, неквадратный (за счет расширения), модулирующий, замкнутый.

Простые формы

Простой называется двух- или трехчастная форма, первая часть которой представляет собой период, а остальные не содержат более сложных структур.

Иногда их называют «песенными» благодаря жанровым связям с песнями и танцами, выражающимися в характере тематизма и симметрии структур.

Область применения – и как часть более крупной формы, и форма пьес-миниатюр.

Простая двухчастная форма

Первая часть, в которой экспонируется основная музыкальная тема, представляет собой период. Во второй части происходит последующее развитие и завершение музыкальной мысли.

Первый период часто модулирует в доминантовую или параллельную тональность. Вторая часть заканчивается в главной тональности. Тональная замкнутость является основным признаком завершенности и самостоятельности двухчастной формы.

В вокальных произведениях, написанных в простой двухчастной форме, иногда есть вступление и заключение (по типу коды), небольшие и несложные по характеру.

В целом общими чертами простой двухчастной формы являются связь с бытовыми жанрами, песенно-танцевальный тематизм, небольшие размеры, четкость строения, опора на квадратность, симметрия.

Существуют 2 разновидности этой формы:

1) репризная;
2) безрепризная.

Безрепризная простая двухчастная форма особенно непосредственно определяема песенно-танцевальными прототипами, с соотношением частей наподобие запева и припева. В такой форме нередко образуется масштабно-тематическая структура «пара периодичностей»:

A B
(a+a) (b+b).

Этот тип характерен для рефренов рондо, танцев.

Простая двухчастная безрепризная форма может представлять собой и мотивное развитие, иногда весьма широкое.

Репризная простая двухчастная форма содержит во второй части повтор одного предложения первой части:

A B
(a+a) (b+a).

Это предложение иногда расширено. Помимо функции репризы форма примечательна наличием функции середины в зоне золотого сечения. Логическому объединению такой формы служит возникновение в ней масштабно-тематической структуры «дробление с замыканием»:

A B
(a+a) (b + a)
4 4 2+2 4.

Двухчастная репризная форма типична для венских классиков, у которых она входит как составная часть в более крупную форму: тема вариаций, рефрен рондо, часть сложной трехчастной формы.

Функции второго периода не сводятся только к оттеночному контрасту. Он может развивать, продолжать мысль первой части.

По масштабам 2-я часть обычно такая же, как и первая, но изредка может превосходить ее по размерам (Глинка, «Венецианская ночь»).

Для этой формы характерно повторение каждой части, а иногда – только второй.

Простая трехчастная форма

Эта форма одна из самых универсальных по содержанию. Если в эпоху барокко эталонной была форма из двух частей, то музыкальная классика, аккумулировавшая нормы абсолютной музыки, ввела в качестве эталона зеркально-симметричную форму. Совершенство трехчастной формы объясняется ее исторически сложившимися источниками:

Из французской эстетики заимствована идея симметричной стройности и завершенности, подобно зданию с двумя крылами, туловищу с двумя руками (сравнения

Монтескье); из немецких философских установок – риторическая трактовка трехчастной формы:

А – изложение мысли;

В – анализ, обсуждение мысли;

А (реприза) – возвращение и утверждение первоначальной мысли.

Разновидности простой трехчастной формы (по Мазелю[2]):

1. С контрастной серединой.
2. С развивающей серединой.

Простая трехчастная форма близко примыкает к простой двухчастной репризной форме, т.е. повторяет в репризе материал первой части, но в отличие от двухчастной здесь повторяется *весь* начальный период (хотя цезура перед второй частью обычно глубже, чем после нее). I часть – период любого типа. В большинстве случаев середина не уступает по размеру начальному периоду, а чаще – превосходит. В такого рода серединах форма, как правило, не складывается, представляя собой ряд построений. С гармонической стороны середина неустойчива; в конце часто бывает предыкт к III части.

Середина типа развития может быть контрастной по материалу, но при этом развиваться, не образовывая структуры.

М. Бонфельд отмечает три вида развития материала (соответственно, три вида середин):

1. Связка – минимальный уровень интенсивности развития. Это сказывается в полном или почти полном отсутствии гармонического движения:

А св А.

2. Продолженное развитие – для него характерно внутреннее интонационно-тематическое единство самого материала и способа его преобразования:

А A_1 А.

3. Разработочное развитие – всегда членится на разделы, отличающиеся друг от друга материалом или способом его преобразования:

А Разв. А.

Контрастная середина представляет собой экспозиционный период на новом материале. Это характерно в большей степени для танцев. Принципом соотношения между крайними частями и серединой в этом случае является сопоставление.

Возможна и *составная середина* из двух разных тем, иногда контрастных. При этом если каждая из них оформлена в виде периода, то форма целиком становится промежуточной между простой и сложной (см. тему «Разновидности сложной трехчастной формы»).

Самый простой тип середины – *транспонирующая:* в этом случае тема первой части транспонируется в подчиненную тональность. Это характерно для танцев (Прокофьев, Марш из «Детской музыки»; Вебер, Лендлер из «Вольного стрелка»).

Реприза – повтор первой части. Реприза бывает:

1. *Точная.*
2. *Расширенная* – никаких изменений, кроме величины, не возникает (Бетховен, первая часть скерцо фортепианной сонаты №2).
3. *Сокращенная* – масштаб ненамного сокращается, но также не возникает более никаких существенных изменений (Бетховен, Трио из менуэта фортепианной сонаты №1).
4. *Варьированная* (мелодически, гармонически, ритмически, фактурно, может быть с элементами полифонии, с подголосками).
5. *Динамическая* (или *динамизированная*) (при сквозном развитии). В этом случае реприза совпадает с кульминацией, и вся форма становится динамизированной (Мендельсон, Песня без слов e-moll).

---

[2] В.Н. Холопова выделяет следующие разновидности: однотемная и двухтемная.

6. *Инотональная.* При этом вступает тематическая реприза, но в подчиненной тональности. Главная тональность возвращается внутри периода постепенно (Метнер, Сказка fis-moll).

7. Изредка встречается *ложная* реприза: тема лишь начинается в подчиненной тональности, а потом *целиком* проводится весь период в основной тональности (Бетховен, соната №4, 2 ч.).

8. Реприза *тональная, но не тематическая*: ABC. Чаще всего встречается в вокальной музыке и связана с постоянным обновлением содержания (Чайковский, Ария Онегина).

9. Продолжающая: A A_1 A_2. Реприза продолжает развитие, начатое в середине. Часто можно встретить у Вагнера.

10. *Синтетическая* (или синтезированная). Такая реприза соединяет материал первой и второй частей (Мусоргский, «Два еврея…» из «Картинок с выставки»).

11. Неполная. На долю репризы приходится первое предложение периода, а второе смещается в коду.

12. Структурно превышающая реприза, где вместо периода дается простая трехчастная форма, а вся форма становится прогрессирующей трехчастной формой (термин В.А. Цуккермана):

Чайковский, «Ромео и Джульетта», ПП

A B A C A

8 20 8 14 8.

13. Рассредоточенная реприза. Характерна для Дебюсси. Два совпадающих классических признака репризы – проведение главной темы и утверждение главной тональности – здесь расщепляются (Дебюсси, «Дельфийские танцовщицы»).

Возможны случаи, когда трудно решить, что в репризе: предложение или сокращенный период. В этом случае форма называется *простой репризной* или *двух-трехчастной* (Бетховен, Соната №15, 2 часть).

В простой трехчастной форме могут быть вступление и кода. Иногда вступление содержит самостоятельный материал, может участвовать в последующем развитии. Кода по масштабам может быть значительной и, если форма с контрастной серединой, может подытожить материал[3].

В простой трехчастной форме могут быть повторы частей. Обычно повторяется отдельно первая часть, а вторая – вместе с третьей. Как правило, вторая часть отдельно не повторяется.

Область применения формы:

1. Форма самостоятельного произведения – самая распространенная.
2. Как часть более сложной формы – сложной трехчастной, темы рондо или вариаций, изредка – ГП сонатной формы.

Разновидности простой трехчастной формы

Для простой трехчастной формы характерны повторения, точные или видоизмененные. Разным вариантам таких повторов даны названия.

1. ABABA – трех-пятичастная форма. В основе лежит трехчастность, но вторая и третья части – с выписанным повтором. В результате возникает последование пяти частей.
2. Если при повторении частей происходят существенные изменения, к которым относятся тональная транспозиция, перегармонизация, фактурно-

---

[3] Если кода строится на материале середины, то могут возникнуть сонатные отношения по тональному признаку. Так, I и III части будут ассоциироваться с ГП, а середина и кода – с ПП.

динамическая трансформация, изменение структуры, образуется двойная трехчастная форма A B A_1 B_1 A_2, либо тройная трехчастная форма A B A_1 B_1 A_2 B_2 A_3 (Шуман, «Эвсебий»).

Эта форма характерна для композиторов-романтиков.

Сложная трехчастная форма

Это такая репризная трехчастная форма, в которой первая часть изложена в простой двух- или трехчастной форме, а остальные не содержат более развитых структур. Середина, как правило, контрастна крайним частям.

Термин «сложная» не обязательно предполагает большие размеры. Имеются очень скромные по масштабам произведения в этой форме.

Большое количество сложных трехчастных форм было создано в классическую эпоху, в частности с точными репризами, и это отвечало характерным представлениям европейского Просвещения. Крепость и устойчивость репризы в этой форме созвучна мажорному ладу, преобладающему у венских классиков.

Существуют два основных вида сложной трехчастной формы:

1. С серединой типа трио.
2. С серединой типа эпизод.

Исторически сложная трехчастная форма подготовлена традицией барочной сюиты с ее последованием танцев типа менуэт I – менуэт II – менуэт I. С конца XVII века менуэт и тому подобные стали выступать совместно с трио (два гобоя и фагот) или мюзетом.

Сложная трехчастная форма с эпизодом восходит к вокальному истоку и стоит ближе к арии da capo. С середины XIX века трио и эпизод перестают существенно различаться.

Область применения формы широка: средние части симфоний и сонат, отдельные пьесы, части сюит, номера балетов и опер.

Помимо основных частей в этой форме бывает вступление (редко) и кода (часто), а также связки (в основном к репризе).

Первая часть обычно замкнута тонально и имеет простую форму, тематически однородную. Но в качестве первой части могут выступать формы более высокого ранга:

1. Вариации (Allegretto из 7 симфонии Бетховена; II ч. «Шехеразады» Римского-Корсакова).
2. Рондо (II ч. Сонаты №9 Прокофьева).
3. Концентрическая форма («Порыв» Шумана).
4. Сонатная форма – полная или без разработки (Скерцо 9 симфонии Бетховена; Скерцо «Богатырской» симфонии Бородина).

Вторая часть – *трио* – обладает самостоятельной темой, тональной устойчивостью, самостоятельной формой. Трио может быть гармонически разомкнуто, содержать связку к репризе. Его самостоятельность выражается и в тональном соотношении: помимо главной избирается одноименная, S, VI, $VI^{н}$ (для мажора), III (для минора). Наиболее редка тональность доминанты. Изредка может быть однотерцовая (Чайковский, Andante из Второго квартета).

Форма трио – период, простая двух- или трехчастная форма. Возможна составная средняя часть – два трио подряд (Бетховен, Скерцо из 6 симфонии) или три трио подряд (Шопен, Мазурка C-dur op. 56 №2). Связки от трио к репризе иногда строятся на переплетении окончившейся темы трио и ожидаемой темы репризы («Порыв» Шумана).

Вторая часть – *эпизод* – обладает самостоятельной темой, но имеет серединное строение с тонально-гармонической неустойчивостью и связкой к репризе. Наличие эпизода свойственно средним медленным частям циклов и отдельным пьесам (Бетховен, Largo из Четвертой сонаты).

Третья часть – *реприза* – имеет смысл утверждения первоначальной мысли и архитектонического уравновешивания формы. В связи с этим обязательно возвращение первой темы и тональности. Но структурные варианты репризы разнообразны:

1. Da capo – классический вариант точной репризы. Встречается не только в менуэтах из симфоний Гайдна и Моцарта, но и в более позднем периоде.
2. Варьированная – часто встречается в условиях медленного темпа (Рахманинов, Баркарола).
3. Сокращенная – связана с психологией: известное требует меньшего времени для восприятия. У Бетховена отбрасываются знаки повторения разделов внутри формы. Иногда сокращение переходит в коду.
4. Синтетическая – объединяет темы крайних и средней частей (Глинка, Хор из II действия «Ивана Сусанина»).
5. Инотональная (Прокофьев, Менуэт из балета «Ромео и Джульетта»).
6. Изредка встречается динамизированная реприза (Шопен, Ноктюрн c-moll).

Кода – необходимое обобщение. Отсутствие коды в некоторых классических менуэтах и скерцо создает эффект некоторой незавершенности. Обобщение может быть на теме А или В, или синтетически может вводиться новая тема (в сценических произведениях) (Бизе, увертюра к опере «Кармен»).

Разновидности сложной трехчастной формы

1. Промежуточная между простой и сложной трехчастной формой. От простой трехчастной формы промежуточная отличается строением средней части, от сложной – строением крайних частей. Крайние части представляют собой период, а середина – простую двух- или трехчастную форму: А ВС А или А ВСВ А (Шуберт, Музыкальный момент f-moll).
2. Двойная сложная трехчастная форма АВА1В1А2 возникает у композиторов, тяготеющих к широкому мелодическому развертыванию материала (Шуберт, Малер).
3. С чертами других форм:
   a) концентрической. Этот случай – в промежуточной между простой и сложной трехчастной;
   b) черты рондо – с добавочным рефреном;
   c) с чертами сонатности благодаря преобразованию темы середины в коде;
   d) с чертами сюиты благодаря принципу контрастности (Большой блестящий вальс Шопена: А В С d А Кода).

Сложная двухчастная форма

Это такая форма, в которой хотя бы одна из частей является простой формой[4].

Эта форма обязательно контрастна, так как внутри каждой части уже есть развитие.

Классификация осуществляется по структуре, а не по тематизму.

1) *Уравновешенный тип.* Части равнозначны по структуре, масштабу, смыслу.
2) *Хореический тип.* Вторая часть играет роль большой коды. По структуре первая часть более сложна, а вторая может быть не оформлена структурно.
3) *Ямбический тип.* Вторая часть более развита, а первая может иметь значение вступления.

Применение – преимущественно вокальная музыка, так как наличие поэтического текста может не предполагать возврата тематического материала.

В инструментальной музыке слишком контрастные части могут привести к сложности их соединения.

Типичное строение частей – простые формы, среди них трехчастная с развивающей серединой, а двухчастная – контрастная. Связь частей может быть тональной, жанровой, тематической, образной либо по принципу контраста.

Если одна из частей уже написана в сложной форме, то целиком форма называется вдвойне сложной, или сверхсложной.

---

[4] Определение М.И. Ройтерштейна.

Обрамление и концентрическая форма

Обрамление – это однократное опоясывание формы. Может встречаться на любом уровне формы (в теме, во всем произведении).

Концентрическая форма – та, в которой до середины нет ни одного повторения, а обрамление возникает не менее двух раз:

А В С В А или ABCDCBA.

Концентрическая форма может быть простой или сложной в зависимости от строения частей.

В чистом виде она встречается редко, но принцип концентричности заложен в других формах:

1) в промежуточной форме между простой и сложной трехчастной: А ВСВ А (Шопен, Мазурка ор. 41 №2);
2) в сонатной форме с зеркальной репризой (Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»).

В концентрической форме между частями возможны связки.

Концентричность характерна для музыки XX века, так как ощущается распад тональности, она уже не является скрепляющим средством, а форма выдвигается на первый план. Большую роль играет ракоход (Хиндемит, опера-скетч «Туда и обратно»).

Репризы в концентрической форме могут быть сокращенные, динамизированные, так как для формы характерна непрерывность развертывания. Схема часто такая: А В С B_1 A_1.

Концентрической называется форма с зеркально-симметричным расположением двух или более пар частей относительно центра.

Рондо

В поэзии рондó – наименьшая определенная строфическая организация стиха, сложившаяся в средневековой французской поэзии XIV–XV веков как жанр рондо восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки.

Рóндо («круг») в музыке – форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся темы (рефрена) с другими эпизодами.

Эпизод может быть оформлен и не оформлен структурно. Рефрен по структуре – период либо простая двух- или трехчастная форма. Между частями могут быть связки. Для рондо характерно наличие коды. Рефрен может варьироваться, прежде всего мелодически, может сокращаться до периода, что характерно для серединных проведений.

Слово «рондо» может обозначать жанр и скрывать форму (соната или рондо-соната). Для этой формы не характерна область драматического, но иногда может быть медленное рондо.

Рондо французских клавесинистов

Это первый этап развития рондо, относящийся к XVII – первой половине XVIII века. (Рамо, Куперен, Дакен; в России – Бортнянский).

В особенностях рондо данного типа сказались характерные черты эстетики «просвещенного вкуса» эпохи французского классицизма: идея Руссо о «подражании природе» в программной изобразительности пьес, культ рациональной упорядоченности, символом которой стал Версальский сад, с деревьями, подстриженными в виде конусов и шаров; избегание резких контрастов, тем более конфликтов: «Хотите лишить музыкальную пьесу выразительности и таланта? Введите туда контраст…» (Д. Дидро).

Особенности:

1) Многочастность: обычно 7-9 частей, редко – 5 ч.
2) Части небольшие по размерам: рефрены в форме периода, а эпизоды не сложнее периода.

3) По материалу эпизоды мало контрастны и в тематическом и в тональном отношении. Может быть та же тональность, что и в рефрене, но с неустойчивыми функциями.

4) Эпизоды имеют тенденцию к постепенному разрастанию к концу формы.

5) Между эпизодом и рефреном *связок нет*, нет коды и вступления.

6) Рефрен обычно проводится без изменений.

Сам рефрен обычно называется «рондо», а эпизод – «куплет». Для рондо этого периода характерны названия, что не является программой.

Рондо Филиппа Эммануила Баха

Эстетика Ф.Э. Баха, выразившаяся в его рондо, прямо противоположна галантной классицистской уравновешенности французских клавесинистов – она созвучна течению «Буря и натиск».

Характеристики рондо те же, что и у французских клавесинистов: много частей, части небольшие по размерам, но есть свои особенности:

1. Рефрен может менять тональность.
2. Не сохраняется структура рефрена благодаря внутреннему развитию. Рефрен иногда становится похож на эпизод.
3. Есть эпизоды ярко фантазийного характера.
4. Размеры эпизодов и рефренов разные, но форма рондо сохранена.
5. Яркая контрастность между частями и внутри них.

Эту форму иногда называют «фантазия с рефреном».

Рондо Венской классической школы

В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена после «Бури и натиска» стиля Ф.Э. Баха форма рондо опять вступила в период эстетической регламентации. Но теперь она вместила в себя и разработочное развитие, и глубину контрастов, и эталонное равновесие многообразия и единства.

Область применения: финалы и медленные части инструментальных циклов, отдельные пьесы.

Композиционные особенности:

1. Стабилизация преобладающей пятичастной структуры со схемой ABACA (RARBR), с более крупными составными разделами – простая двух- и трехчастная форма в рефрене, а иногда и в эпизодах.
2. Контраст между рефреном и эпизодами усиливается к концу, поэтому возникает зависимость: 2-й эпизод ярко контрастен, что подчеркивается тонально (1-й эпизод в D, 2-й – в S или одноименной тональности).
3. Между частями возможны связки. Типична связка к первому эпизоду. Второй должен наступить неожиданно, поэтому связка к нему не типична. Часто бывают связки от эпизодов к рефрену.
4. Рефрен в средних проведениях может варьироваться или сокращаться, но всегда проводится в основной тональности.
5. В некоторых рондо может быть ложный рефрен: частичное проведение рефрена в побочной тональности, за которым следует настоящий рефрен. Ложный рефрен относят к связке (Бетховен, Рондо ор. 51 №1).

У Бетховена происходит симфонизация рондо.

Кода возникла в результате необходимости привести контрасты к эстетическому единству, а кроме того, получить еще одну возможность разработочного показа тематического материала (в финале 10 сонаты Бетховена в связке к коде сначала обыгрывается эффект ложной репризы).

Рондо XIX и XX века

Среди западных композиторов-романтиков новый этап в развитии рондо составило творчество Шумана. Композитор придал пьесам в форме рондо программные названия: «Арабески», «Венский карнавал», «Новеллетта». Шуман значительно расширил жанровое наполнение рондо. Излюбленным видом показа разных образов для Шумана стал принцип карнавала с калейдоскопическим мельканием картин, делая рондо подобным сюите[5].

Особенности:

1. Многочастность, но части крупные по размерам.
2. Яркий контраст, выраженный тематически, тонально.
3. Некоторые повторы рефрена даются в подчиненной тональности ради колористического разнообразия и преодоления некоторой статичности, вносимой точными повторами.
4. Рефрен может не сохранять структуру.
5. Рефрен может быть пропущен (два эпизода подряд).
6. Степень замкнутости частей гораздо меньше. Этому способствуют длинные связующие части разработочного характера.
7. Может быть переходящий рефрен[6].

В XX веке рондо стало излюбленной формой у Прокофьева, отвечая его идеалу «новой простоты». Он использует рондо даже там, где традиционно должна быть сложная трехчастная форма: гавот fis-moll для фортепиано, Менуэт из «Ромео и Джульетты», Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Для трактовки рондо Прокофьева характерны:

1. 5–7-частные структуры.
2. Составной характер эпизодов («Джульетта-девочка»).
3. Четкость граней.
4. Смелые тональные смещения рефрена, благодаря чему иногда само произведение оказывается тонально разомкнутым.
5. Перенесение классической формы на несвойственные ей ранее два крайних масштабных уровня – микро- (строение темы) и макро- (строение инструментального цикла). Например, микро-рондо – тема «Феи Зимы» в виде 9-частного рондо из фраз около 2 тактов; макро-рондо – 5 фортепианный концерт: части 1, 3, 5 – рефрен, 2 и 4 – эпизоды.

Рондообразные формы

Эти формы не являются формой рондо, но имеют сходные с ним признаки:

1. Трех-пятичастные и двойные трехчастные формы.
2. Сложная трехчастная форма с двумя трио (у Шумана).
3. Четное рондо – разновидность простого рондо с помещением рефрена на втором месте: ARBRCRDR… (Бетховен, экосезы).
4. Форма с добавочным рефреном. Здесь действует принцип четного рондо, но в основе лежит простая или сложная трехчастная форма: ARBRAR (Моцарт, Соната №11, III часть).
5. Свободно понимаемое рондо[7]: сюитная цепь, скрепленная общей репризой: ABCD…A.

---

[5] Калейдоскопическое рондо – термин Б.Л. Катуара, использовался Д.В. Житомирским.
[6] Термин В.А. Цуккермана.
[7] Термин В.Н. Бобровского.

Вариации

Различаются вариационная форма и вариационный метод развития, участвующий в построении других музыкальных форм. И форма вариаций? и вариационный метод развития – самые распространенные явления в музыкальном формообразовании.

Вариационной называется форма, основанная на видоизмененных повторениях одной или более тем.

Число вариаций – обычно от 2–3 до нескольких десятков. Использование чужого материала в качестве тематической основы собственного произведения встречается часто, поэтому вариации на собственную тему называются «оригинальными». Цикл вариаций может начинаться с темы (чаще всего), с первой вариации (типично для вариаций на хорал в XVI–XVIII веках), а также может заканчиваться темой.

Наибольшего расцвета вариационная форма достигла в периоды особого подъема европейского инструментализма:

1. XVI – начало XVII века в Испании (Нарваэс, Кабесон), в Англии (вёрджиналисты), в Италии и Германии (Фрескобальди, Шейдт, Свелинк, Пахельбель).
2. Венская школа.
3. Русская классическая школа XIX века (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков).

Классификация[8]:

1. Вариации на basso ostinato.
2. Вариации фигурационные (орнаментальные).
3. Вариации на soprano ostinato («глинкинские»).
4. Вариации характерные и свободные.
5. Вариантная форма.

Кроме того, обособляются вариации двойные и многотемные.

Встречаются смешанные виды вариаций, например, в цикл орнаментальных вариаций входят характерные.

Вариации на basso ostinato

Термин basso ostinato означает непрерывное повторение одного и того же мелодичного оборота, который и является темой вариаций, в нижнем голосе. Эти вариации выросли из вариаций XVI века, достигли расцвета в эпоху барокко (XVII – первая половина XVIII века) и были возрождены в XX веке. В эпоху барокко их существование было связано с культивированием баса, учением о генерал-басе, а также полифоническим мышлением.

Вариации на basso ostinato были сопряжены с жанрами пассакалии и чаконы – медленными пьесами с четырех-восьмитактовой темой. Тема остинатных вариаций чаще всего короткая, простая, излагается сначала одноголосно (в пассакалии) или многоголосно (в чаконе). В XVII–XVIII веке она обладает мерным движением, преимущественно минорным ладом, размером ¾ (в чаконе – акцент-синкопа на второй доле), психологически глубоким характером.

Можно выделить два типа тем: замкнутые, которые были преимущественно более развитыми, и незамкнутые, которые часто строились как нисходящее хроматическое движение от тоники к доминанте – нисходящее, восходящее, диатоническое или хроматическое. Эта интонационная структура открывала перед композитором широкие возможности относительно гармонического и полифонического развития. Собственно на этот досочиняемый и более выразительный материал в верхних голосах постепенно смещается главное внимание. Остинатная же тема, повторяясь многократно, в восприятии отходит словно на второй план, оставляя за собой чисто конструктивную роль. Одно

---

[8] Данная классификация предложена В.Н. Холоповой.

проведение темы в басу не отделяется от следующего, и вариации идут одна за другой без определенного завершения предыдущей и начала следующей. Кое-где предел новой вариации не совпадает с началом темы в басу. Иногда в середине вариаций тема может переноситься в сопрано («Пассакалия» c-moll И.С. Баха). Наряду с основной темой в ходе варьирования могут появляться другие темы (в «Чаконе» d-moll Баха число тем – не менее 4). Фактура вариаций украшается выразительными музыкально-риторическими фигурами.

Тональность и структура темы в чаконе и пассакалии сохраняются неизменными; допускается только изменение лада на одноименный.

При большем количестве вариаций характерным является объединение нескольких из них в отдельные группы по признаку однотипного варьирования – приблизительно похожего мелодического и ритмического рисунка полифонических голосов, регистров и тому подобное. Располагаются вариации по принципу усложнения фактуры или контрастного сопоставления групп.

Большое формообразующее значение имеет распределение «местных» и общей кульминаций, которые и объединяют форму.

Поскольку вариации basso ostinato в основе имеют постоянное, словно назойливое проведение темы, они хорошо предоставляются для выражения в музыке настроений глубокого размышления, сосредоточенности на чем-то одном, несвободы и малоподвижности, которым противопоставляется свободное развитие в верхних голосах (контраст в одновременности).

Форма вариаций на остинатный бас основывалась и на гармонических и на полифонических принципах развития. В XX веке к вариациям на остинатный бас обратились многие композиторы: Регер, Танеев, Хиндемит, Шостакович, Шнитке, тогда как в XIX веке это происходило редко (финал 4 симфонии Брамса).

Строгие фигурационные (орнаментальные) вариации

«*Пьесы с вариациями всегда должны основываться на таких ариэттах, которые известны слушателям. При исполнении таких пьес не надо лишать публику удовольствия деликатно подпевать исполнителю» (И.П. Мильхмайер, 1797).*

Главное отличие от вариаций на остинатный бас – гомофонная основа мышления.

Отличительные признаки:

1. Тема написана в простой двух-, реже – в простой трехчастной форме.
2. Основной прием развития – фактурный, состоящий в орнаментировании темы, дроблении длительностей (диминуировании), применении фигураций.
3. Форма темы выдерживается во всех вариациях с допущением незначительного расширения и коды.
4. Тональность – единая, но с типичной заменой на одноименную в середине цикла либо ближе к концу.
5. Допускается одна смена темпа, ближе к финальной вариации.

Варьирование темы не сводится лишь к ее усложнению. Наряду с этим для контраста употребляется и упрощение темы – гармоническое или фактурное, в том числе через редукцию голосов (например, вместо гомофонного четырехголосия вводится полифоническое двухголосие). В некоторых случаях встречается изменение тактового размера, хотя в целом вариации классической эпохи, сохраняя основные приметы темы, сохраняют также ее метр и темп.

Строение цикла вариаций

В расположении вариаций наблюдается определенная тенденция:

1. Классические вариации в большей мере, чем старинные, контрастируют по характеру одна с другой и располагаются таким образом, что каждая последующая является более сложной, нежели предыдущая.

2. В больших вариационных циклах со значительным количеством вариаций характерно расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Группа размещенных рядом вариаций изложена в примерно одинаковой фактуре, благодаря чему композиция в целом воспринимается более крупными разделами.

3. Для объединения вариаций большое значение имеет размещение кульминаций.

4. В этом смысле значительную роль играет и принцип контраста. Этому способствует использование одноименной тональности для некоторых вариаций (сопоставление мажора и минора). Кроме того, постепенно становится обычным и контраст темпов.

5. Для общей композиции вариационного цикла большое значение имеют строение и особенности двух последних вариаций. Предпоследняя вариация часто возвращается к начальному или близкому к нему изложению темы, иногда пишется в более медленном движении или темпе. Последняя же вариация завершает цикл, и поэтому в ней могут использоваться более сложная фактура, изменяться темп или метр, расширяться структура. После нее может вводиться кода.

Форма классических фигурационных вариаций стабилизировалась в творчестве Моцарта: число вариаций – чаще 6, максимум 12; предфинальная вариация в темпе adagio, последняя – в характере финала инструментального цикла, со сменой темпа, метра, жанра. У Бетховена число вариаций изменилось от 4 до 32.

Вариации характерные и свободные

Характерными называются вариации, наделенные ярким индивидуальным обликом, выраженном в индивидуальной мелодии, фактуре, ритме. Частный случай – жанрово-характерные вариации, индивидуальность которых определяется присутствием какого-либо конкретного жанра: скерцо, романса, фуги, марша, менуэта. Историческое место характерных вариаций широко: от сюит XVI–XVII вв. (павана – гальярда, пассамеццо – сальтарелла и т.д.) к вариационным сюитам Шумана, Прокофьева, Веберна.

Свободными называются вариации, отступающие от темы в отношении формы и тональности. Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке. В них допускается изменение структуры (формы), гармонии, тонального плана. Некоторые вариации используют тему не полностью, а только отдельные ее элементы. В ряде случаев второстепенные обороты выступают на первый план. Вариации могут строиться на разработке любого мелодического оборота из предыдущей вариации («вариация на вариацию»).

Тема свободных вариаций может характеризоваться большей сложностью языка, быть разомкнутой, с окончанием на половинном кадансе.

Особенности:

1. Каждой вариации придается индивидуальный характер.
2. Наличие связок, благодаря которым вариации еще больше приближаются к сюите.
3. Смена тональностей внутри цикла.
4. Вариации строятся независимо от структуры темы: вводится новая гармония, происходит удаление от мелодико-гармонического рисунка темы, в каждой вариации может быть иная форма.

В целом свободные вариации характеризуются интенсивностью гармонических изменений, вольностью тональных планов, возможностью введения нового тематизма, разнообразием фактуры, полифоническими приемами развития.

Название «свободные» применяется главным образом к вариациям XIX–XX веков, когда структурные преобразования становятся принципом организации вариационных форм. Отдельные свободные вариации обнаруживаются у венских классиков в ряду строгих вариаций (Бетховен, Вариации F-dur, op. 34).

Вариации на soprano ostinato

Этот тип вариаций сложился к XIX веку – в эпоху властвования мелодии и становления национальных европейских школ, опирающихся на народные напевы.

Целые группы таких форм ввел Глинка (эти вариации еще называют «глинкинскими»), его почин был развит Римским-Корсаковым и Мусоргским. В силу своей природы они оказываются очень близкими к используемым в вокальной музыке куплетно-вариационным формам (инструментальный аналог), и поэтому часто пользуются песенными темами. Несмотря на то что эти вариации имели вокальное происхождение, приемы развития у них были инструментальные, и в XX веке выдающимися образцами стали чисто оркестровые вариации: «Болеро» М. Равеля, «Эпизод нашествия» из 7 симфонии Д. Шостаковича.

Особенности:

1. Тема имеет протяженность от 4 до 72 тактов (первый случай – хор «Не тужи, дитя родимое» из «Руслана», второй – «Болеро» Равеля), в связи с чем вариационные циклы могут быть и кратким номером оперы, и большим самостоятельным произведением.
2. В качестве тем могут выступать народные мелодии.
3. Количество вариаций – от 2 до 12.
4. Основные приемы развития – фактурно-тембровые и тонально-гармонические (транспозиция и перегармонизация).
5. К остинатной мелодии часто присоединяются контрапунктические подголоски.

Разновидности мелодико-остинатной формы – форма на выдержанную мелодию и остинатный ритм («Болеро» Равеля). Благодаря длительному звучанию этих кратких ритмоформул достигается «психоделический» эффект, которым обладают неакадемические культуры XX века (например, рок).

Пример необычного цикла свободных вариаций на выдержанную мелодию – «Баллада Финна» из оперы «Руслан и Людмила».

Вариантная форма

Вариантность – метод тематического развития, создающий разновидности тем путем обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным изменением (сокращением или расширением) структуры.

Вариантная форма основана на объединении нескольких тематических вариантов, без деления на темы и ее варианты: первое проведение темы – это первый ее вариант.

Вариантный метод развития связан с вокальностью. В XIX веке наиболее характерен для Шуберта, Малера, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Чаще всего вариантная форма выступает как часть или раздел какой-либо другой формы – номера оперы или балета, часто трехчастной формы и т.д. Классический образец – «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского.

Двойные и многотемные вариации

Число разных тем может быть от двух до семи (7 – в «Пассакалии» Шнитке).

В двойных вариациях возможны два типа компоновки вариационного цикла:

1. Сначала идет изложение обеих тем, а затем поочередно – вариации на каждую тему: А В А1 В1 А2 В2… Этот тип характерен для западноевропейской музыки (Гайдн, Симфония №103, II ч.)
2. Поочередное проведение тем со своими группами вариаций («русский» тип): АА1 А2…ВВ1 В2… («Камаринская» Глинки).

В русской музыке встречаются тройные вариации. При этом, как правило, происходит смешение форм: 1-я тема и группа вариаций играют роль вступления, 2-я тема со своими вариациями – главной партии, 3-я тема с вариациями – побочная партия (см. тему «Свободные и смешанные формы»).

Вариации с темой в конце

Этот тип вариаций появился в конце XIX века, закрепился в XX веке. Наиболее значительные произведения: 3 фортепианный концерт Р. Щедрина (с подзаголовком «Вариации и тема»), симфонические вариации «Иштар» Энди.

В «Иштар» поводом к смещению полного проведения основной темы послужила программа. В 3 фортепианном концерте Щедрина преодолевается стереотип формы концерта и формы вариаций.

Происхождение сонатной формы

Откристаллизовавшаяся во второй половине VXIII века сонатная форма с различными (контрастными) темами в экспозиции, с разработкой и репризой (полной) тесно связана с целым рядом более ранних форм.

Старинная двухчастная форма

Эта форма была характерна для танцев, входивших в сюиту.

Первая часть в некоторых случаях (менуэты, гавоты, сарабанды) представляет собой обычный период – повторный или неповторный. В других случаях (аллеманды, куранты, жиги, прелюдии) строение первой части более сложно, так как на нем сказалось влияние полифонического мышления. Оно представляет собой период типа развертывания, где за ядром темы следует секвентно-модуляционное развитие, приводящее к полной каденции в побочной тональности.

(Ядро –	Развитие	↓	Доп.)
4	12		4
D-dur	A-dur		

В некоторых случаях за каденцией может быть дополнение. Ядро отличается большей индивидуальностью материала, развитие – большей текучестью. Этот тематически однородный период заканчивается полной каденцией в побочной тональности – доминантовой или параллельном мажоре при минорной главной тональности.

Вторая часть строится на том же материале, но отличается большей неустойчивостью. По размерам она может превосходить первую часть, начинается с того же мотива, что и первая часть (но может быть в обращении), и обязательно в тональности, в которой закончилась первая часть. Далее следует движение в субдоминанту или параллельную тональность, а затем – возвратная модуляция с закреплением основной тональности.

(развитие 1	↓	Развитие 2	↓	Доп.)
12		12		4
A	h	D		

Каждая часть может отдельно повторяться.

Старинная двухчастная форма тематически однородна и безрепризна.

Исторически первая часть превратится в экспозицию сонатной формы. Конец второй части нередко воспроизводит конец первой части, но в основной тональности (каденционная рифма). Исторически модуляционная часть превратится в связующую партию, а повторяющийся материал в разных тональностях – в побочно-заключительную часть.

Старинная сонатная форма

Начальные такты главной партии экспозиции часто являются лишь начальным ядром периода типа развертывания, приводящего к побочной тональности. Секвентно-модуляционное развитие исторически превратилось в связующую партию. Далее следует закрепление в побочной тональности.

Существенной чертой старинной сонатной формы является двухчастность, т.е. разработка и реприза слиты в одну часть. При этом в ряде случаев есть в наличии небольшая разработка и неполная реприза (без главной партии). В других случаях

«разработка» настолько точно повторяет главную тему в побочной тональности, что ее можно считать репризой главной партии, но в побочной тональности.

Так возникает один из типичных видов старинной сонатной формы – тонально симметричная соната без разработки:

Экспозиция	Реприза
Г.П. + П.П.	Г.П. + П.П.
T D	D T.

Собственно, в этой тональной симметрии и менее ярком тематическом контрасте и заключается отличие этого вида старинной сонатной формы от более поздней сонаты без разработки.

Главная партия экспозиции преимущественно достаточно подвижна, является относительно небольшим построением (8–10 тактов), часто только начальным ядром периода типа развертывания. Однотональные главные партии заканчиваются полной или половинной каденцией, кое-где модулируют в доминанту. Соединительная (связующая) тема тематически родственна с главной, иногда с относительно новым рисунком, как правило модулирует в тональность побочной партии. В ряде случаев она достаточно значительна по размерам, с использованием секвенций и ладовым контрастом (одноименная тоника).

Побочная партия мало контрастирует с главной или основана на ее материале. Часто она состоит из повторений коротких мотивов, однотональная (доминанта или параллельный мажор). В виде исключения встречается введение новой темы, которая предупреждает главную основу зрелой сонатной формы.

Заключительная (завершающая) тема, как правило, являет собой ряд коротких дополнений в тональности побочной партии.

Второй раздел старосонатной формы начинается видоизмененным проведением (разработкой) материала главной партии в подчиненной тональности, со следующим использованием отклонений в субдоминантовую сферу.

Реприза включает в себя проведение побочной и заключительной тем в главной тональности.

Кода в старосонатной форме отсутствует.

Сонатная трехчастная форма возникает одновременно с полной репризой, то есть с проведением в репризе главной и побочной тем в главной тональности. В таком случае разработка выделяется в самостоятельный раздел. При этом она начиналась с разработки главной темы в тональности экспозиции, постепенно набирала модуляционный характер и приводила к полной каденции в одной из близких тональностей. Полная каденция в разработке закреплялась дополнением, после чего появлялся модулирующий ход к полной репризе. Постепенно в разработку стали проникать и собственно разработочные приемы развития тематического материала (дробление, вычленение и так далее).

Применяется старинная сонатная форма в произведениях Д. Скарлатти, И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Тартини и других композиторов XVIII столетия, иногда в прелюдиях, аллемандах.

Влияние диспозиции античной ораторской речи

На мышление музыкантов XVIII века оказал воздействие трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739 г.), где автор призывал композиторов следовать в своих сочинениях риторической диспозиции (то есть расположению пунктов ораторской речи). Соотношение между пунктами ораторской речи и партиями экспозиции таково (табл. 1):

В более крупном плане влияние ораторской речи таково:

1. Разработка как аналог раздела «доказательств», куда входят «возражения» и «опровержения возражений».

Таблица 1

Соотношение между пунктами ораторской речи и партиями

Риторическая диспозиция	**Сонатная экспозиция**
Вступление	Вступление
Повествование	(П)родолжение вступления)
Определение темы	ГП
Подразделение	СвП
Возражение	ПП
Опровержение возражения	Перелом в ПП (возможное начало ЗП)
Отступление	Раздел в ЗП
Заключение	ЗП (или ее окончание)

2. Реприза как функция «подтверждения главной мысли», но в сильно развитом виде.
3. Образование коды как самостоятельного отдела формы, аналогично ораторскому «заключению».

Сонатная форма

Сонатной называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится сопоставление двух тем, а в репризе – их тональное сближение. Средний раздел представляет собой в типичном случае разработку, то есть тонально неустойчивую часть, развивающую темы экспозиции.

Сонатную форму как форму первой части цикла не следует смешивать с формой многочастной сонаты (сонатно-симфоническим циклом), т.к. под сонатной формой подразумевается форма сонатного allegro. Особенностью этой формы является сочетание контраста с единством.

Сонатная форма – высшая из нециклических инструментальных форм. Она обладает наибольшими возможностями для отражения жизненных процессов, движений чувств человека, драматических конфликтов. Сонатная форма откристаллизовалась в творчестве венских классиков, причем в творчестве Бетховена достигла своего расцвета. Особый расцвет формы произошел в творчестве композиторов XIX века (Чайковский, Бородин, Шуберт) и композиторов XX века (Шостакович, Мясковский, Прокофьев).

Поскольку одной из координат зрелой сонатной формы стала драматургия, она требует своей типологии.

В сонатной форме венских классиков наблюда.тся три основных типа драматургии:

1. Первый тип связан с традицией concerto grosso эпохи барокко, продолжившейся в творчестве Гайдна. Это *концертный тип.* В экспозиции сонатной формы он сохраняет принцип чередования tutti и группы солирующих инструментов (рис. 4):

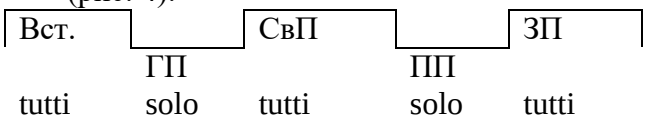


Рис. 4. Барочный тип драматургии

Основной драматургический контраст складывается не между ГП и ПП, а между ГП и ПП с одной стороны и вступлением, СвП и ЗП – с другой. При этом ГП и ПП часто основаны на одной теме, но с разным развитием.

2. Второй тип ярче всего выразился в творчестве Бетховена. Его можно назвать *риторическим* (рис. 5):

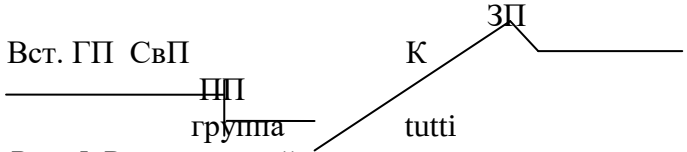


Рис. 5. Риторический тип драматургии

Основа драматургического контраста – противопоставление ГП и ПП, в то время как СвП чаще примыкает к сфере ГП, а конец ПП и ЗП не только приносят возвращение к сфере ГП, но и значительно превосходят ее по динамике и активности.

3. Третий тип – промежуточный (рис. 6).

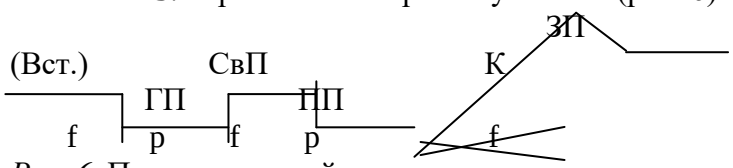


Рис. 6. Промежуточный тип драматургии

Экспозиция

Экспозиция – это первый раздел сонатной формы, посвященный показу тем. Ее основные части – ГП и ПП (иногда СвП и ЗП). Основные темы, как правило, контрастны. Содержание контраста может быть разным. Однако, для ГП характерен более активный, действенный характер, чем для ПП. Ей обычно принадлежит ведущая роль. Это носитель основного характера произведения, главной ладотональности.

Главная партия

Главная партия может быть контрастной и неконтрастной.

Контрастная ГП – та, которая содержит противопоставление двух (или более) явно различных по характеру элементов. При этом, как правило, первый более активный, а второй – более мягкий (Моцарт, Соната №14, 1-я ч.; Бетховен, Соната №5, 1-я ч.; Соната №17 – 3 элемента; Соната №23 – 4 элемента).

Не менее часто встречается *неконтрастная ГП*, однородная по материалу. В ней характер определяется по ее началу (Моцарт, Симфония №40).

Тональность ГП – всегда главная.

С гармонической стороны наиболее существенно окончание ГП. Оно может иметь полную каденцию в основной тональности, что делает ее замкнутой (характерно для более ранних сонат и симфоний). Существуют тонально разомкнутые ГП, что делает их более динамичными. Динамичность порождает форму ГП в виде одного предложения, тогда второе предложение начинает собой СвП (Бетховен, Соната №1).

Со структурной стороны по строению ГП – чаще всего период. Однако в отличие от периодов более мелких форм он сложнее по своей сути. Форма ГП может зависеть от жанрового характера. Если это ГП первой части (allegro), то чаще всего период с возможной внутренней разработочностью. Иногда ГП имеет простую трехчастную форму (впервые – в 3 симфонии Бетховена). Только для таких форм не характерна уравновешенность, замкнутость обычных трехчастных форм. Внутри ГП происходит интенсивное развитие, приводящее к репризе, которая звучит на новом уровне, таким образом дальнейшее развитие становится необходимо (трехчастная форма с динамизированной репризой характерна для ГП произведений Чайковского).

Двухчастная форма для ГП нетипична. Чаще ее можно встретить в финалах (Моцарт, Симфония №40; Бетховен, Симфония №7).

Связующая партия

Связующая партия – построение, расположенное между двумя основными сферами. Ее назначение – связать темы плавным переходом.

С тематической стороны:

1. Может быть материал обобщенного типа.
2. Может строиться на материале ГП, который часто подвергается интенсивной переработке (1-я ч. Сонаты №17 Бетховена. В разработке этот раздел повторяется в транспозиции).
3. Может быть построена на новом материале, особенно если ГП имеет замкнутый характер. Однако часто тема развивается в серединном роде. Эта «промежуточная» тема может возникнуть в любом разделе СвП. Ее тональностью может стать и S, как в I части сонаты Моцарта B-dur. (И. Кёхель, №570).
4. Возможна тематическая подготовка ПП в виде введения отдельных ее элементов (Бетховен, Соната №2).

Будучи неустойчивым разделом, развернутая СвП содержит в себе три раздела:

1. Пребывание в главной тональности.
2. Модуляция.
3. Предыкт к ПП.

Побочная партия

Побочная партия – это отдел экспозиции, посвященный изложению новой темы, противополагаемой ГП.

В ранний период венской классики использовался метод построения ПП путем транспозиции темы ГП в тональность доминанты, с какими-либо фактурными изменениями (характерно для Гайдна, например в симфонии №104; у Бетховена встречается редко – ПП1 в финале «Крейцеровой» сонаты).

Контраст может быть производный (Бетховен, Соната №1). Чаще ПП – контрастная тема. В ПП может быть несколько тем (Лист, Соната h-moll – 2 темы; Бетховен, Симфония №3 – 3 темы). Если ГП и ПП неконтрастны, то в ПП может быть перелом (Шуберт, «Неоконченная» симфония).

Независимо от того, контрастны темы или нет, у классиков всегда наблюдается единство темпа, у романтиков – темповый контраст.

С гармонической стороны ПП всегда пишется в подчиненной тональности:

– для мажора – D (у классиков), $III^{\#3}$, III, $VI^{\#3}$, VIb,IIIb (у романтиков);

– для минора – III, d, D (у классиков), VI, $VI^{\#}$, $III^{\#}$ (у романтиков).

В XX веке характерны секундовые соотношения (Шостакович, Симфония №5: d-moll – es-moll).

Признаком окончания ПП является полная каденция в побочной тональности. Побочная партия обычно развита, иногда шире, чем ГП. Изредка встречается модулирующая ПП (Чайковский, Симфония №4, 1-я ч.: f-moll(ГП) – as-moll(ПП1) – H-dur(ПП2).

Заключительная партия

Назначение заключительной партии – завершение экспозиции. Драматургическая функция ЗП (закрепление «тезиса» ГП на более высоком динамическом уровне) порождает и тематическое решение – преобладание мотивов ГП. Кроме того, ЗП может строиться на:

- теме СвП;
- интонациях ПП;
- синтезе тем экспозиции;
- интонации заключительного типа.

Признаком начала ЗП служит полный, чаще всего вторгающийся каданс в конце ПП. При любом тематическом материале заключительная партия носит кадансирующий характер.

Для сонатной формы Гайдна и Моцарта было абсолютно принято повторение экспозиции. Бетховен отменил повторение разработки вместе с репризой, введя коду как «вторую разработку», а в ряде поздних произведений упразднил и повторение экспозиции.

Разработка

Термин «разработка» имеет два значения:

1. Принцип развития.
2. Раздел сонатной формы.

Развитие, конечно, есть уже в экспозиции наряду с изложением материала, но ярче всего оно проявляется в разработке. Разработка всеми своими чертами контрастирует экспозиции. В ней используются все приемы тематической работы. Основной прием – вычленение[9]. Существуют три типа вычленения:

1. Вычленение начальной интонации темы (титульного мотива) – она самая яркая, легче запоминается.

---

[9] Термин Е.В. Назайкинского.

2. Вычленение кульминационного участка темы (Бетховен, Соната №1). Чаще встречается у романтиков, так как это связано с эмоциональной сферой.

3. Вычленение каданса. Встречается реже, преимущественно у композиторов ВКШ (Бетховен, Соната №6).

В разработке часто используются полифонические приемы – контрапункт, фугато, фуга (Бетховен, финал Сонаты №28).

По тематическому материалу в разработке используется материал экспозиции. Разработка может быть:

1. Построена на одной теме:

а) на теме ГП (чаще) (Моцарт, Симфония №40);

б) на теме ПП (Бетховен, «Лунная» соната).

2. В ней могут сталкиваться разные темы.

3. Может повторяться план следования тем экспозиции – «разработанная экспозиция»[10] (Бетховен, «Апассионата»).

4. Возможно использование нового материала:

а) эпизодическая тема – изложение новой темы;

б) эпизод – новая тема с развитием (в простой двух- или трехчастной форме) (Бетховен, Симфония №3). И эпизод, и эпизодическая тема могут находиться в любом месте разработки.

Строение разработки. В ней нет единого плана, но есть обязательные моменты:

1. Начало разработки по материалу:

а) с главной темы;

б) подхват конца экспозиции.

2. Тональности начала разработки:

а) одноименный минор (для мажора) и одноименный мажор (для минора);

б) тональность окончания экспозиции;

в) одноименная к окончанию экспозиции;

г) тональность VI ступени;

д) иногда начинают с главной тональности (Бетховен, Сонаты №16 и 17). Здесь главное – не спутать с рондо-сонатой. В начале разработки сонатной формы тема излагается не полностью, в разработочном роде (Брамс, Симфония №4; Шостакович, Симфония №10).

3. Модуляционные планы. Разработка – тонально неустойчивая часть, порядок тональностей свободный, но в каждом произведении есть своя логика. Для романтиков характерно движение по терциям, для классиков – по кварто-квинтовому кругу. Часто наблюдается уход в субдоминантовую сферу. В этом случае возникает аналог экспозиции (соотношение тем в экспозиции: T-D, соотношение тональностей в разработке и репризе: S-T). В конце разработки характерен доминантовый предыкт[11], выраженный часто органным пунктом. Иногда предыкт может быть на доминанте параллельной тональности. Предыкт – историческое завоевание зрелой сонатной формы, так как старинная сонатная форма его не содержала. С.И. Танеев ввел понятие «объединяющая тональность», которая связывает все тональности, присутствующие в разработке (тональность высшего порядка).

4. Структура разработки:

а) вступительный раздел. Он обычно небольшой, связан с концом экспозиции;

б) основная часть разработки. Может иметь волновое развитие или несколько разделов, связанных с тематическим членением, с приемами разработки;

в) предыкт. Функцию предыкта может выполнять *ложная реприза* (Бетховен, Сонаты №3 и 6). Смысл ложной репризы связан с подготовкой репризы:

---

[10] Термин С.И. Танеева.

[11] Термин Б.Л. Яворского, ввел С.И. Танеев.

– звучит ГП, но не в главной тональности;
– вступает главная тональность, но звучит неустойчиво;
– цель достигается: звучит ГП в главной тональности – начало репризы.

Реприза

Реприза не равна повтору, не воспринимается как экспозиция. Она нужна для уравновешивания формы и тональностей. Существуют два типа реприз:

I. Без изменений (кроме тональностей; необходимо соподчинение ПП, которая звучит в основной тональности).

II. С отличиями в тексте:

1) динамизация репризы. ГП является кульминацией и вступает на гребне волны. Возрастает уровень напряженности (Бетховен, Симфония №5; Дворжак, Симфония №9; Чайковский, Симфонии №4 и 6);

2) начинается в основной тональности, а затем развивается в разработочном роде;

3) ГП начинается в подчиненной тональности, чаще в тональности S группы (Чайковский, Симфония №4; Бетховен, Соната №32). Характерно для Шуберта;

4) сокращение ГП (в экспозиции завершается полной каденцией, в репризе разомкнута; в XIX веке в репризе проводится репризный раздел трехчастной формы темы);

5) пропуск ГП, особенно если ГП усиленно разрабатывалась в разработке (Шопен, соната b-moll);

6) отсутствие или уменьшение СвП;

7) ПП приобретает новую ладовую окраску. Характерно для Моцарта: ПП в экспозиции идет в мажоре, несет движение к свету. В разработке – резкое омрачение, а в репризе – оминоривание;

8) ПП переносится в другую, не главную тональность, т.е. темы проводятся в ином тональном соотношении (в XX веке – в фактурном и тембровом) (Бетховен, Соната №21: в экспозиции – C-E, в репризе – C-A);

9) пропуск ПП наблюдается редко, иначе не состоится разрешение конфликта (Моцарт, увертюра к опере «Идоменей»; Шостакович, Симфония №6, 1-я ч.);

10) контрапунктическое соединение тем (Вагнер, увертюра к опере «Нюрнбергские майстерзингеры»).

Особый вид репризы – зеркальная реприза с обратным следованием тем (Моцарт, Соната №9; Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»).

Вступление

Вступление, как и кода, – необязательный раздел сонатной формы. С тематической стороны вступление бывает самостоятельным (например, в симфониях Гайдна), но часто связано с темами экспозиции. Например, оно может быть построено на элементах ГП (Чайковский, Симфония №6), ПП (Бетховен, Симфония №4) и ГП и ПП (Метнер). Иногда во вступлении содержатся намеки на все темы экспозиции.

С гармонической стороны в некоторых случаях тональность выявляется сразу и не нарушается до конца вступления; в других после установления главной тональности происходит уход от нее, с возвращением перед началом экспозиции. Некоторые вступления начинаются в подчиненной тональности (Чайковский, Симфония №6). Многие вступления заканчиваются предыктом.

Со структурной стороны строение вступления связано с гармоническим развитием. В коротких вступлениях (например, в сонате Шопена b-moll) часто не образуется замкнутых форм. В более пространных нередки модулирующие периоды.

Кода

Так же, как и вступление, это факультативный раздел сонатной формы. Кода почти отсутствует у Гайдна и Моцарта. Начинается кода после полной или прерванной каденции в конце репризы.

В тематическом отношении кода строится преимущественно на темах экспозиции. Иногда основана на новой теме («Эгмонт») или на эпизодической теме разработки (Бетховен, Симфония №3).

С гармонической стороны характерно отклонение в S. К концу развернутых код вводится изложение заключительного типа с кадансированием на T.

Со структурной стороны развитые коды напоминают вторую разработку, поэтому по строению имеют также три раздела:

1. Вступительный.
2. Часть разработочного характера.
3. Собственно заключение.

Разновидности сонатной формы

Сонатная форма без разработки

Реприза следует за экспозицией либо сразу, либо после связки. Типичная область применения – медленная часть цикла, увертюра. Пропуск разработки не означает отсутствия разработочности (Бетховен, медленные части Сонат №5 и 17, Симфония №4; Моцарт, увертюра к опере «Свадьба Фигаро»; Шуберт, «Неоконченная симфония», 2-я ч.).

В этих случаях ГП и ПП чаще неконтрастны, не отличаются большой развитостью. СвПи ЗП могут отсутствовать.

Сонатная форма с заменой разработки эпизодом

Встречается в разных жанрах, в отдельных пьесах, в финалах циклических форм, в оперных ариях (Терцет №15 из «Дон Жуана» Моцарта).

Выдающийся пример – «Ленинградская» симфония Шостаковича. Эпизод представляет собой цикл вариаций на остинатную тему.

Эпизод вместо разработки часто имеет ту или иную законченную форму. В некоторых случаях от эпизода к репризе ведет небольшая связующая часть, которая носит характер разработки. В этих случаях следует признавать наличие как эпизода, так и разработки.

Первая часть концерта

В первой части концерта есть две особенности:

1. Наличие двойной экспозиции. Генетически она восходит к барочному концерту с чередованием темы (tutti) и эпизодов (группа). Первая экспозиция – оркестровая, вторая – сольная. Особенность первой экспозиции в том, что ПП проводится в главной тональности, иногда в какой-либо далекой (Фортепианный концерт №1 Бетховена), вторая экспозиция характеризуется вступлением солиста, возможно, с новой темой (Моцарт, Фортепианный концерт №20). Новая мелодическая тема может появиться и в сфере ПП. Темы первой экспозиции также могут сохраняться. В случае если темы первой и второй экспозиций не совпадают, в разработке принимают участие темы обеих экспозиций, а в репризе или остается вторая тема солирующего инструмента, или проводится соответствующая тема оркестровой экспозиции.

Тональный план второй экспозиции – обычный для сонатной формы. В таких формах в разработке нередко может появляться новая лирическая тема.

Впервые двойную экспозицию отменил Мендельсон в концерте для скрипки с оркестром.

2. Первая часть в целом носит виртуозный характер, концентрацией чего является традиционная каденция солирующего инструмента, которая помещается после K_{64} в конце заключительной партии репризы или в коде. Иногда есть сочетание оркестровой партии с виртуозными пассажами солиста. До Л.

Бетховена каденция не выписывалась (исполнитель творчески импровизировал, используя основные темы первой части). Начиная с Л. Бетховена, каденцию пишет композитор.

Эволюция сонатной формы в XIX веке

Сонатная форма в творчестве Малера и Брукнера

В их творчестве в полной мере сказались романтические черты: образный контраст, слитность развития, крупные масштабы, тенденция к индивидуализации; при этом – ослабление регламента формы.

ГП. Ее роль велика, поэтому велики и размеры. Она имеет трехчастное развитие (но не форму). В сонатах Малера может быть несколько тем. Реприза продолжающая. Первый этап ГП часто похож на вступление (традиция Бетховена). ГП очень долго и неторопливо развертывается (сонатное moderato у Малера затем «подхватили» Шостакович и Прокофьев). В связи с развитием темы нет ее зафиксированного варианта.

СвП почти всегда отсутствует, т.к. ее заменяет развитие ГП (исключение – Малер, 6 симфония, 1-я ч.).

ПП также масштабна, с интенсивным развитием.

ЗП отсутствует.

Для Малера характерно появление *двойных вариантных экспозиций*, в которых может быть перемена темы (2 симфония, 1-я ч. – подмена темы ПП; 3 симфония – попытка начать новую тему).

Разработка. Обычных трех разделов нет. Есть волны (связанные с масштабами, обилием тематизма с включением эпизодических тем). Много кульминаций. Мотивная разработка встречается редко. Используется вариантное развитие, полифоническое развитие, контрапункты, подголосочная полифония, новое прорастание темы. У Брукнера мотивное развитие сохраняется, хотя часто использует полифонические приемы, обращение, секвенции с большими звеньями.

Реприза обычно динамическая (как сокращенная, так и расширенная).

Сонатная форма Чайковского и Бородина

В своем обновлении сонатной формы Чайковский и Бородин развивали разные тенденции романтизма, их творчество связано с двумя типами симфонизма: драматическим и эпическим (табл. 2):

Таблица 2

Драматический и эпический симфонизм

Драматический симфонизм	**Эпический симфонизм**
Конфликтное противопоставление ГП и ПП	Взаимодополняющий контраст ГП и ПП
Активное драматургическое развитие, вплоть до коды	Симметрично уравновешенное строение ГП и ПП
Динамизация, структурно преобразованная реприза	Колористически видоизмененная, целостная реприза
Динамическое развитие партий	Нединамические или менее динамические формы партий
Разработочный метод, мотивные нагнетания	Вариационный метод, тонально-гармонические перекраски
Кульминация на неустойчивом моменте формы или на неустойчивой гармонии	Кульминация на устойчивом моменте формы или на устойчивой гармонии

В русской музыке драматический вариант продолжился у Шостаковича с иной расстановкой: основной конфликт пролег между экспозицией и разработкой, а раскол произошел в репризе, где ГП примкнула к разработке, а ПП – к коде (5, 7, 8, 10 симфонии).

Рондо-соната

Рондо-сонатой называется такая форма рондо с тремя или четырьмя эпизодами, в которой крайние эпизоды находятся в таком же соотношении, что и ПП в экспозиции и репризе сонатной формы. Средний эпизод может быть заменен разработкой:

A	B	A	C	A	B	(A)	Кода
T	D	T		T	T	T	
ГП	ПП	ГП	Разраб.	ГП	ПП	(ГП)	Кода.

От рондо эта форма взяла:

1. Принцип повторности частей (ГП).
2. Жанрово-танцевальный характер.

От сонатной формы она позаимствовала проведение крайних эпизодов в побочной (в экспозиции) и в главной (в репризе) тональностях, т.е. наличие ПП.

Между частями могут быть связки.

Так как эта форма содержит признаки двух форм, то ей можно дать и другое определение:

Рондо-соната – такая форма сонаты, в которой за сонатной экспозицией (а часто и за репризой) следует добавочное проведение ГП в основной тональности, а разработка может быть заменена эпизодом.

У венских классиков это излюбленная форма в части цикла (последней) или отдельного произведения. Часто встречается у Моцарта и Бетховена. С этой формой ассоциировался характер grazioso.

Вступление. Встречается редко. Похоже на вступление сонатной формы.

ГП (рефрен) – обладая песенно-танцевальной закругленностью, пишется в форме периода, что сближает ее с сонатной формой, или в простой двух- или трехчастной форме, что сближает ее с рондо. В дальнейших проведениях тема может сокращаться и варьироваться.

СвП – напоминает *СвП* сонатной формы, т.е. подготавливает ПП тонально, а иногда и тематически.

ПП – пишется в тех же тональностях, что и ПП сонатной формы. Со структурной стороны – чаще всего период. С тематической стороны контраст может быть различным, но без смены темпа.

После ПП вступает связующая часть, чтобы привести к повтору ГП.

Второе проведение ГП соединяет в себе репризу тематическую и тональную. В конце это проведение может превратиться в связку к центральному эпизоду.

Средний эпизод. Венские классики стремились найти освежающие тональные краски, в частности контрастный лад. Выбор тональностей ограничен:

- для мажора – IV, одноименный минор, параллельный минор;
- для минора – VI, одноименный мажор.

По своим функциям средний эпизод близок к трио сложной трехчастной формы. Например, в рондо Бетховена ор. 51 №2 он выделен сменой ключевых знаков, темпа, метра. Структура эпизода – обычно простая двух- или трехчастная форма, но может быть и более сложная. Например, в финале скрипичного концерта №5 Моцарта – двойная сложная двухчастная форма.

Разработка вместо центрального эпизода имеет обычные свойства разработочного построения.

Реприза отвечает сонатному принципу.

Начиная с Гайдна для рондо-сонаты характерно наличие *коды.* Иногда, по принципу «перемены в последний раз», в коде возникает новая тема (Бетховен, «Весенняя» соната для скрипки и фортепиано). Но всегда кода носит заключительный характер.

Существует рондо-соната с 2 или с 3 центральными эпизодами. Эпизоды или следуют подряд, или разделяются рефреном (Моцарт, сонаты B-dur K.533 и B-dur K.281).

В рондо-сонате с эпизодом и разработкой эти разделы могут располагаться в различном порядке (Гайдн, симфония №102).

Бывает рондо-соната с двумя-тремя ПП с их зеркальной репризой. Зеркальная реприза придает форме очертания концентричности, характерной для Прокофьева (Прокофьев, финал Сонаты №6).

Эта форма используется преимущественно в финалах крупных циклических форм.

Циклические формы

Слово «цикл» (из греч.) означает круг, поэтому циклическая форма охватывает тот или другой круг разных музыкальных образов (темпов, жанров и так далее).

Циклические формы – такие формы, которые состоят из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастных по характеру.

В отличие от раздела формы каждая часть цикла может исполняться отдельно. При исполнении всего цикла между частями делаются перерывы, продолжительность которых не фиксируется.

В циклических формах все части различны, т.е. никакая не является репризным повтором предыдущих. Но в циклах из большого количества миниатюр встречаются повторения.

В инструментальной музыке сложились два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл.

Сюита

Слово «сюита» означает последовательность. Истоки сюиты – народная традиция сопоставления танцев: шествие противопоставляется прыжковому танцу (в России – кадриль, в Польше – куявяк, полонез, мазур).

В XVI веке сопоставлялись парные танцы (павана и гальярда; бранль и сальтарелла). Иногда к этой паре присоединялся третий танец, обычно трехдольный.

Классическая сюита сложилась у Фробергера: allemande, courante, sarabanda. Позднее он ввел и жигу. Части сюитного цикла связаны между собой единым замыслом, но не объединяются единой линией последовательного развития, как в произведении с сонатным принципом объединения частей.

Существуют разновидности сюиты. Обычно различают *старинную* и *новую* сюиту.

Старинная сюита

Старинная сюита наиболее полно представлена в творчестве композиторов первой половины XVIII века – в первую очередь Й.С. Баха и Ф. Генделя.

Основой типичной старинной сюиты эпохи барокко были четыре контрастных между собой по темпу и характеру танца, расположенных в определенной последовательности:

1. *Аллеманда* (немецкий) – умеренный, четырехдольный, чаще всего полифонического состава хороводный танец-шествие. Характер этого почтенного, несколько величавого танца в музыке отображается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте, спокойных и напевных интонациях.

2. *Куранта* (итал. corrente – «текучий») – более резвый трехдольный французский сольный танец, который исполнялся парой танцоров на балах при дворе. Фактура куранты чаще всего полифоническая, но характер музыки несколько другой – она более подвижна, ее фразы более коротки, подчеркнуты стаккатными штрихами.

3. *Сарабанда* – танец испанского происхождения, известный с XVI века. Это также шествие, но траурно-похоронное. Сарабанда чаще всего исполнялась соло и сопровождалась мелодией. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, которая в ряде случаев переходила в гомофонную. Существовали медленный и быстрый виды сарабанды. У И.С. Баха и Ф. Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически проницательные, сдержанно скорбные и другие, но всем им свойственны значимость и величие.

4. *Жига* – очень быстрый, коллективный, несколько комичный (матросский) танец ирландского происхождения. Для этого танца характерен триольный ритм и (в подавляющем большинстве) фугируемое изложение (реже вариации на basso-ostinato и фуга).

Таким образом, последование частей основано на периодическом чередовании темпов (при усилении темпового контраста к концу) и на симметричном расположении массовых и сольных танцев. Танцы следовали один за другим таким образом, что контрастность расположенных рядом танцев все время возрастала – умеренно медленная аллеманда и умеренно скорая куранта, затем очень медленная сарабанда и очень скорая жига. Это способствовало единству и цельности цикла, в центре которого была хоральная сарабанда.

Все танцы пишутся в одной тональности. Исключения касаются введения одноименной и иногда параллельной тональности, чаще во вставных номерах. Иногда за танцем (чаще всего сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (Double).

Между сарабандой и жигой могут быть вставные номера, не обязательно танцы. Перед аллемандой может быть прелюдия (фантазия, симфония и т.д.), написанная часто в свободной форме.

Во вставных номерах могут следовать два одноименных танца (например два гавота или два менуэта), причем после второго танца опять повторяется первый. Таким образом, второй танец, который писался в одноименной тональности, образовывал своеобразное трио внутри повторов первого.

Термин «сюита» возник в XVI веке и использовался в Германии и в Англии. Другие названия: lessons – в Англии, balletto – в Италии, partie – в Германии, ordre – во Франции.

После Баха старинная сюита потеряла свое значение. В XVIII веке возникли некоторые произведения, которые были подобны сюите (дивертисменты, кассации). В XIX веке появляется сюита, которая отличается от старинной.

Старинная сюита интересна тем, что в ней наметились композиционные черты ряда структур, которые несколько позже развились в самостоятельные музыкальные формы, а именно:

1. Строение вставных танцев стало основой для будущей трехчастной формы.
2. Дубли стали предшественником вариационной формы.
3. В ряде номеров тональный план и характер развития тематического материала стали основой будущей сонатной формы.
4. Характер расположения частей в сюите достаточно явно предусматривает расположение частей сонатно-симфонического цикла.

Сюита второй половины XVIII характеризуется отказом от танцевальности в чистом виде, приближением к музыке сонатно-симфонического цикла, его влиянием на тональный план и строение частей, использованием сонатного аллегро, отсутствием определенного количества частей.

Новая сюита

В связи с программностью, характерной для XIX века, стремлением к большей конкретности, новая сюита нередко объединена программным замыслом. Ряд сюит возник на основе музыки к сценическим произведениям, а в XX веке – к кинофильмам.

Содержание новой сюиты более разнообразно: сказочные сюжеты, портретные зарисовки (Аренский, «Силуэты»), картины природы и т.д.

Танец используется в новой сюите, но не имеет такого важного значения. Используются новые танцы (вальс, мазурка и т.д.), кроме того, вводятся части, не обозначающие жанра.

В новой сюите части могут писаться в разных тональностях (тональное сопоставление играет важную роль в усилении контраста). Часто первая и последняя части пишутся в одной тональности, но и это не обязательно.

Форма частей может быть разной: простые, сложная трехчастная, рондо-соната и т.д. Количество частей в сюите – от 2–3 и более.

Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфоническим называется цикл, в котором хотя бы одна из частей (чаще всего первая) написана в сонатной форме. Но это не обязательно. Например, в сонатах №11 Моцарта и №12 Бетховена нет ни одной части, написанной в сонатной форме. В этих произведениях важно единство содержания, меньшая самостоятельность частей.

Если в сюите главное – чередование частей, то в сонатно-симфоническом цикле – рост становления. Сюита более непосредственно связана с танцевальными жанрами, в сонатно-симфоническом цикле танец используется только в III части (менуэт).

Сонатно-симфонический цикл имеет ряд разновидностей, связанных с составом исполнителей.

Камерная разновидность – соната, сонатина, от трио до нонета. Название «соната» употребляется только по отношению к произведениям, написанным для одного или двух инструментов (например для фортепиано, для скрипки с фортепиано). Более сложные ансамбли сонатного типа называются в зависимости от количества инструментов: трио, квартет, квинтет и так далее.

Концертная разновидность – симфония, симфониетта, концерт (количество исполнителей везде больше 10). Произведение сонатного типа для оркестра называется симфонией. Отсюда и общее название сонатного цикла – сонатно-симфонический цикл.

Сонатно-симфонический цикл преемственно связан со старинной сюитой. В процессе развития части стали более значительными по содержанию и масштабам, а их соотношение – более органичным.

Другой исток сонатно-симфонического цикла – церковная сюита. Ее сопоставление частей (медленно – быстро – медленно – быстро) не связано с танцевальными жанрами. Существовала закономерность: медленные части – гомофомонные, а быстрые – полифонические. Этот цикл окончательно сложился у Ф.Э. Баха.

Сонатно-симфонический цикл более полно отражает мир человеческой жизни во всем многообразии. Он характеризуется глубиной содержания, сложностью развития, внутренней связью частей, предопределенным общим замыслом.

Соната как жанр представляет собой циклическое многочастное произведение, которое состоит из нескольких самостоятельных по форме, но разных по содержанию частей.

Сонатно-симфонический цикл классического стиля чаще всего трех- или четырехчастный. Трехчастные циклы характерны для фортепианной музыки Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, четырехчастные – для симфоний.

Классический четырехчастный цикл имеет такое соотношение частей:

– I часть – сонатное allegro; действенный характер;

– II часть – медленная; характерна хоральность. Форма: вариационная, сложная трехчастная, сонатная без разработки, реже – рондо;

– III часть – менуэт или скерцо. Форма – сложная трехчастная;

– IV часть – жанровый финал, повторяющий характер первой части, но без драматизма. Форма: рондо, рондо-соната, сонатная форма, вариации, сонатная форма без разработки.

Т.Н. Ливанова отмечает, что в цикле существуют опорные точки: первая часть – центр тяжести, вторая часть – лирический центр, третья часть – интермеццо, четвертая – финал.

Бетховен в 9 симфонии поменял местами скерцо и медленную часть, что дало большую контрастность частей.

Тональности частей: I, III и IV – основная тональность, II (медленная) – тональность S сферы.

Сонатно-симфонический цикл может иметь три части, что тоже является нормой. В этом случае скерцо отсутствует, а вторая часть может быть медленной, но танцевальной.

М. Михайлов выделил три типа связей в цикле:

1. Интонационные связи (произнесение музыкального текста).
2. Монотематизм (объединение частей: все темы основаны на трансформации одной темы).
3. Тематическое объединение частей (проведение тем предыдущих частей почти без изменения). Может возникнуть лейттема, тема-реминисценция.

Помимо классического в цикле может быть другое количество частей.

Двухчастные циклы:

– Бетховен, Сонаты №№24, 27, 32;

– Шуберт, «Неоконченная» симфония.

Пятичастные циклы:

– Бетховен, «Пасторальная» симфония;

– Берлиоз, «Фантастическая» симфония;

– Скрябин, Симфония №2;

– Шостакович, Симфонии №№8 и 9.

Другие виды циклов

Малый, или двухчастный, цикл – прелюдия и фуга. У Ц. Франка – прелюдия, хорал и фуга.

В XIX веке – цикл фортепианных миниатюр (Шуман, Чайковский).

Вокальные циклы: Шуберт, Шуман, Малер, Мусоргский, Свиридов.

В каждом из циклов существуют свои закономерности, объединяющие части в целое.

Контрастно-составная форма

Понятие «контрастно-составная форма» было введено В.В. Протопоповым в 60-е годы XX века. Другие термины – «слитно-циклическая форма», «слитный цикл».

Эта форма занимает промежуточное положение между одночастными и циклическими, но по значению она не промежуточная.

Контрастно-составными называются формы, состоящие из двух или более частей, обладающие контрастом циклического типа, самостоятельностью формы частей, которые идут без перерыва.

Каждая из частей может иметь какую-либо структуру (любую), а может и не иметь ее.

Область применения: оперные арии с речитативами, хоры, части месс, духовные концерты, фантазии, рапсодии; в XVII–XVIII веках – итальянские и французские увертюры.

Связи между частями могут быть тональные, интонационные, тематические.

Контрастно-составная форма может быть репризной и безрепризной. Пример репризной формы – фантазия Моцарта c-moll (перед 14 сонатой), пример безрепризной – ария Руслана.

По тональному признаку контрастно-составная форма также может быть замкнутой и разомкнутой.

Свободные и смешанные формы

Наиболее новые достижения инструментальной музыки эпохи романтизма были связаны со сменой внутренних прототипов: вместо риторики и драмы – поэзия и литература. Это означало отход от классических норм мышления, вхождение через программность в образный мир («Художественное освобождение индивидуального содержания от схематизма и есть и остается нашей главной задачей» (Ф. Лист)).

В музыкальных произведениях новое художественное сознание сказалось в появлении новых жанров – баллады, поэмы и т.д.

Понятие свободных форм не отрицает их структуру, но означает индивидуальную структуру, видоизменение какой-либо типовой формы.

Л. Мазель отмечает три типа свободных форм:

1. Видоизменение сонатной формы.
2. Смешение принципов разных форм (в том числе и сонатной).
3. Собственно свободная форма.

Смешанными называются формы, основанные на соединении существенных признаков двух и более форм.

Сочетание сонатности и вариационности

Это сочетание характерно для музыки на народные темы. Если используются три темы, то часто первая со своим циклом вариаций играет роль вступления, вторая (и цикл вариаций на нее) – роль главной партии, третья – роль побочной партии.

В основе лежит сонатная форма, но ГП и ПП представляют собой циклы вариаций (Глинка, «Арагонская хота», «Камаринская»; Балакирев, «Увертюра на три русских народных темы»). Этот тип характерен для русской музыки.

В западно-европейской музыке сочетание сонатности и вариационности носит другой характер. В этих сочинениях сонатная форма возникает на основе свободного варьирования одной темы. В результате все разделы формы оказываются свободными вариациями на одну тему. Лист довел этот принцип до высшего предела, в результате чего получил принцип монотематизма.

В.В. Протопопов называет этот принцип «рассредоточенным вариационным циклом».

Сочетание сонатности и трехчастности

Есть несколько случаев сочетания этих форм.

1. Во внутреннем взаимодействии: простая трехчастная форма с контрастной серединой и с кодой, построенной на материале середины: Чайковский, финал симфонии №6:

A	B	A	Coda (B)
h	D	h	h
ГП	ПП	ГП	ПП

2. Во внешнем сопоставлении – когда один из разделов трехчастной формы написан в сонатной форме (Бетховен, Скерцо 9 симфонии; Вагнер, Увертюра к «Тангейзеру» – средняя часть).
3. Реприза резко сжимается, и ПП экспозиции сдвигается в центр формы, поэтому возникает аналогия со сложной трехчастной формой. В этом случае тональный план часто бывает обращенным (ПП в S).

Например, Шопен, Баркарола:

	Экспозиц.			Реприза		
Вст.	A	СвB		A	B	Кода
	3-ч.			период		
	Cis		A-dur	Cis	Cis	
			(2 темы)			

Сочетание сонатности и цикличности

В этом случае образуются одночастные формы, в которых явно сказываются черты, свойственные циклическим формам (темповые и тематические контрасты), поэтому отдельные разделы вызывают ассоциации с той или иной частью цикла. Возможны два варианта:

ГП	ПП	Разр.	Репр.
I ч.	Медл. ч.	Скерцо	Финал

либо:

ГП ПП	Разр.	Репр.
I ч.	Эпизод + Разработка	Финал

(Ворой случай – в сонате си-минор Листа.) В. Бобровский пишет о постоянном совмещении функций.

Формы вокальной музыки

Специфика анализа вокальной музыки осложняется наличием текста. Мелодия может быть связана с речевой интонацией более или менее непосредственно. Художественный образ стиха может отразиться в музыке обобщенно (например, у Глинки) и детализированно (у Даргомыжского). Может присутствовать словесная инструментовка стиха: аллитерация (повторение согласных) и ассонанс (повторение гласных).

Особенности вокальной музыки:

1. Начальные периоды, которые в инструментальной музыке оттеняются кадансом, в вокальной часто незамкнуты. Фактором завершенности служит текст.
2. Малая пригодность для мотивной разработки, поэтому нехарактерны развивающие построения. Основной способ развития – вариантно-продолжающее развитие. Вариантность распространяется и на репризы.

Формы вокальной музыки – те же, что и в инструментальной, но есть свои специфические формы.

Форма bar

Используется в протестанских хоралах XVI–XVII веков, в искусстве миннезингеров.

Названия частей:

Stollen I (столла, куплет);

Stollen II;

Abgesang.

Первая и вторая столлы образуют вместе Aufgesang. Часть B обычно в 1,5–2 раза длиннее, чем A. Форма bar может быть двух видов: репризная и безрепризная (репризный bar – по принципу простой двухчастной формы): A A B (A A1 B).

Как правило, в этой форме пишется последний хор в кантатах Баха.

Куплетная форма

Это точное повторение музыки с разным текстом. Встречается в отдельных произведениях и в операх. Иногда эту форму называют *строфической*. Сам куплет по форме – не всегда период: возможна простая двухчастная, реже – простая трехчастная безрепризная форма. Может быть куплет с припевом (припев повторяет и музыку, и текст).

Существуют разновидности куплетной формы.

1. Куплетно-вариационная форма. Это повторение, аналогичное глинкинским вариациям. Сама остинатная мелодия может передаваться от одной группы голосов к другой, меняя тембровую окраску, а иногда и тональность. Эта форма широко распространена в русской и советской опере.
2. Куплетно-вариантная форма. Мелодия меняется на основе принципов вариантности. Варьироваться могут высотная или ритмическая сторона мелодии. В отличие от орнаментальной вариации мелодия не дробится. Вариант запускает структурные и масштабные изменения. Если вариация – производное от темы явление, то вариант и тема равноправны. В.В. Протопопов отмечает два типа этой формы:

а) тождественного порядка – с сохранением структуры;

б) типа прорастания – с масштабным ростом (сохраняется лишь начальное интонационное зерно). Такая форма наблюдается в песне Шуберта «Мельник и ручей».

Сквозная форма

Иногда ее называют «стихотворение с музыкой». Характерно следование музыки за развитием сюжета. В сквозных формах написано большинство песен Листа, что вытекает из общих эстетических позиций композитора. В конце XIX – начале XX века ее можно увидеть в творчестве Вольфа, Метнера, Прокофьева.

Особенности:

1. Форма основана на непрерывном развитии без внутренних контрастов.
2. Может быть основана на контрастном сопоставлении (подобно контрастно-составной форме). В основе лежит чередование эпизодов более крупных и оформленных, иногда соединяемых речитативными связками. При этом могут быть элементы репризности, фактурные переклички. Эта форма может приближаться к контрастно-составной, отличаясь от нее меньшими размерами частей, меньшей их самостоятельностью и бóльшим их количеством («Лорелея» Листа).
3. Форма может быть основана на контрастном развертывании. Этот принцип основан на небольших, как правило, структурно не оформленных эпизодах (Шуберт, «Ожидание», «Кубок»). Этот тип характерен для баллад. Музыка следует за сменой образов текста. Вне баллад встречается у Листа («Всюду тишина и покой»).

Музыкальная форма в опере

Опера – синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово, балет, декорации и т.д.

За четыре века истории оперы в ней сложилось множество жанровых видов: dramma per musica, опера-seria, опера-buffa, «большая французская опера», зингшпиль, камерная опера XX века, опера-балет, моноопера XX века, рок-опера, киноопера и т.д.

Завязка конфликта – резкий перелом в сценическом действии. Она может быть в любом месте оперы:

- например, в 3 действии («Иван Сусанин»)
- или даже до оперы («Царская невеста»),
- но чаще всего – в 1-м действии оперы («Травиата»).

Кульминация – наивысший момент столкновения действия и контрдействия («действие» – группа положительных персонажей и линия их развития; «контрдействие» – группа отрицательных персонажей и линия их развития). Кульминацией может быть наивысший момент развития либо действия, либо контрдействия. Может быть несколько кульминаций.

Развязка – исчерпание конфликта. В напряженно-драматических операх возможно совпадение кульминации и развязки (например, заключительная сцена из оперы «Кармен»).

Существуют несколько типов композиций оперы:

1. В XVII–XVIII веках существовала номерная структура. Ее преимущество – возможность дать развернутую характеристику героев, недостаток – остановка действия.
2. Во второй половине XIX века преобладало сквозное развитие (Вагнер). Его преимущество – непрерывное развитие, недостаток – слишком большая текучесть форм.
3. Идеальный вариант – законченные номера, объединенные в сцены. (Римский-Корсаков, Чайковский).

Музыка в опере главенствует, но есть вокальная сторона, поэтому оркестр не должен заглушать вокальные партии.

В опере кроме арий, ансамблей и им подобного есть большое количество речитативов. Существуют несколько типов речитативов. В опере XVII века – secco и

accompagnato (частный случай аккомпанированного речитатива – облигатный, с обязательным солирующим инструментом). Римский-Корсаков отмечает следующие виды речитативов:

1. In piacere – свободный в ритмическом отношении, типа secco.
2. In tempo – «в такт».

Типы речитативов в опере XIX века:

1. Декламационный тип (без распевов, с совпадением речевых и музыкальных акцентов, характерна апериодичность в появлении цезур).
2. Ариозный тип (стих сохраняется, но мелодия начинает вести за собой текст).
3. Кантиленный тип (слово перестает играть ведущую роль; много слоговых распевов, акценты музыки и стиха не совпадают).

В музыке XX века, конкретно в творчестве Шёнберга, можно выделить такие типы:

1. Sprechgesang.
2. Sprechstimme.

Формы и жанры оперного произведения

1. *Ария* – это основная характеристика действующего лица, музыкальный портрет героя. В арии присутствует главный музыкальный тематический материал, который характеризует героя. С точки зрения развития сюжета и сценического действия, ария чаще всего совпадает с важным моментом в жизни героя. Структура арии разнообразна: двухчастная, трехчастная, рондо и другие. В большинстве случаев в арии присутствуют два разных музыкальных материала (для полной характеристики героя). Ария является обязательной в партиях главных действующих лиц.

2. *Ариозо* – отличается от арии содержанием и размерами. Это частичная характеристика действующего лица в связи с каким-либо событием. Здесь передается отношение героя к другому персонажу или его реакция на событие. Форма чаще всего трехчастная.

3. *Ариетта* – маленькая ария. Форма – одночастная, простая двух- и трехчастная.

4. *Баллада* связана с повествовательным характером изложения (куплетная или сквозная форма).

5. *Романс, серенада, каватина* чаще всего передают лирические переживания героя (форма – простая трехчастная, рондо, куплетная, куплетно-вариационная).

В опере часто используется такой прием, как *характеристика с помощью жанра.* Суть его заключается в следующем: какая-нибудь форма бытовой музыки (например песня), со всеми свойственными ей чертами используется в качестве средства характеристики героя.

Большое значение в опере имеют *ансамбли* – дуэты, трио, квартеты, квинтеты и так далее. Среди них наиболее распространенными являются дуэты «согласия» и «несогласия». В первом случае оба героя одинаково реагируют на события, и это находит свое отображение в похожей по своему характеру мелодике их высказываний, во втором герои по-разному относятся к одному и тому же явлению, в результате чего их мелодический материал является контрастным и самостоятельным.

Хор в опере чаще всего связан с массовыми сценами, и характеризует группу людей. Форма хоров разнообразна и зависит от содержания и сюжетного значения.

К оркестровой музыке в опере относятся следующие жанры: увертюра (французская – медленно-быстро-медленно, итальянская – быстро-медленно-быстро), вступление, интродукция, прелюдия – это вступительные пьесы к опере; антракт – вступление в следующие действия или картины; интермеццо – внутри действия.

Роль оркестра – не только аккомпанемент. Он раскрывает и развивает основной конфликт. В XIX веке этому способствует лейтмотивная система. Кроме того, в ряде случаев в опере встречаются балетные номера.

Музыкальные формы в балете

Вначале балет возник как вставной элемент оперного спектакля и представлял собой последовательность танцев, дивертисмент.

Известны три мировых балетных школы: французская, русская и итальянская. Терминология дается на французском языке.

Классический балет XIX века имеет свои закономерности: номерная структура сохраняется, но номера объединены в сцены.

Балет – действие из 3–4 актов: три действия – балет (сюжет), четвертое – дивертисмент. Сцены в балете имеют свои названия.

Pas de deux (па-де-де) – танец двоих. Это сюита, построенная из номеров, идущих в строгом порядке. Начинается с выхода – Entreé. Затем идет Adagio – любовный танец (кантилена с особым набором движений).

Variation – вариации (по очереди танцора и танцовщицы). В основе вариации танцовщицы лежит жанр польки либо вальса. У танцовщика вариация начинается с затакта, так как он выскакивает прыжком из-за кулис. В основе – жанр мазурки или тарантеллы.

Кода – в основе лежит галоп.

Если в балете 3 участника (Pas de trios), то вариация есть у каждого. Соответственно, чем больше участников, тем больше вариаций.

Grand pas (гран-па). Сюита с большим количеством участников и, соответственно, вариаций. Какие-то участники могут исполнять сольные вариации, какие-то – вариации совместно с другими, чтобы действие не затянулось.

Сюита может быть классической и характерной. В характерной представляются либо сказочные герои, либо народные танцы.

Pas d'action (па-д-аксьон). Это танец-действие, пантомима.

Михаил Фокин отходит от этих принципов. Он может использовать просто различные танцы, связанные сюжетом. Фокин сбалансировал роль танца и пантомимы, ввел мимику как самостоятельный компонент, обратился к «небалетной» музыке. При нем балет стал одноактным.

В XX веке появляются бессюжетные балеты, например «Агон» Стравинского.

Как самостоятельный вид искусства балет утвердился в 1581 году, а целым спектаклем стал с 60-х годов XVIII века в результате реформы Новера.

Жанровая типология балетов:

1. Балет-драма (Ж.Ж. Новер).
2. Романтический балет («Сильфида» Шнейцхоффера, «Жизель» Адана).
3. Академический большой балет («Лебединое озеро» Чайковского).
4. Симфоническая балетная драма («Петрушка» Стравинского).
5. Неоклассический балет, в том числе бессюжетный.
6. Хореодрама («Бахчисарайский фонтан» Асафьева).
7. «Тотальный театр» Мориса Бежара.

Полифонические формы

Полифония – неодноголосие, основанное на одновременном развертывании объектов горизонтальной природы в соответствии с определенными историческими и стилевыми нормами образования и последования вертикали.

В соответствии с историческими особенностями различают строгий и свободный стили.

Строгий стиль

Система сочинения в строгом стиле сложилась в первой половине XV века и просуществовала 200 лет. Это стиль церковной музыки (вокальной, акапельной),

основанной на системе церковных ладов. Это монотоникальные лады (с одной тоникой-опорой), неоктавные по своей природе.

В ритмическом отношении характерна неторопливость развертывания, движение крупными (в нашем исчислении) длительностями. Размеры: 2/2, 3/2, 1/1, 2/1 и т.д.

Одноголосие

Правила сочинения одноголосной мелодии:

1. Начинается с сильной доли и с «сильной» ступени.
2. Оканчивается на первой доле (в условиях многоголосия может нарушаться) и ступени.
3. Господствует плавное волнообразное движение по соседним ступеням и длительностям.
4. Скачки используются нечасто. Требуется хотя бы некоторое приготовление и обязательное заполнение движением в противоположном направлении. Используются скачки: вверх – от терции до малой сексты и на октаву; вниз – от терции до чистой квинты.
5. Ритм движется по соседним длительностям. Если соседние длительности в соотношении больше чем 1:2, то это – скачок, требующий заполнения.
6. Исключаются трудно интонируемые ходы, хроматизм, тритон.
7. Движение мелкими длительностями (четвертями и меньше) разрешается:

а) при пробеге через тактовую черту;
б) при разрешении синкопы;
в) при дроблении целой части такта.

8. Диапазон – не более дуодецимы.
9. Отклонения и модуляции могут совершаться либо в том же звукоряде при перемещении опорного тона (на секунду или кварту-квинту), либо в тот же лад, но с изменением звукоряда на 1 знак.
10. Типовая кадансовая формула: мелодия завершается плавным движением вверх и вниз.
11. Запрещается: использовать в мелодии 2 скачка подряд; синкопы из длительностей меньше, чем счетная доля; повторы (ритмические и мелодические, повторы одной ноты).

Двухголосие

В основе двухголосия лежат 2 мелодии, сочиненные по правилам, но с регламентом по вертикали.

Простой контрапункт

В двухголосии возникают две проблемы: единство по горизонтали и единство по вертикали.

Проблему единства по горизонтали решает каданс, а по вертикали – контрапункт. Термин «контрапункт» происходит от латинского punctum contra punctum (буквально «точка против точки») и отображает систему сочинения неодноголосия в строгом стиле.

Любое многоголосие представляет собой синтез двухголосий. По вертикали основой контрапункта является интервал.

Во всех учебниках предлагается система обозначения интервалов, предложенная С.И. Танеевым (обозначается не ступеневая величина, а количество «шагов») (табл. 3):

Таблица 3

Система обозначения интервалов С.И. Танеева

Интервалы		
Консонансы		**Диссонансы**
Совершенные (СК)	**Несовершенные (НК)**	

Чистые – прима (0), октава (7), квинтдецима (14), квинта (4), дуодецима (11) и кратные им интервалы	Большие и малые терция (2), децима (9), секста (5), терцдецима (12)	Большие и малые секунда (1), септима (6), нона (8), квартдецима (13)	Увеличенные и уменьшенные интервалы (не используются)

Консонансы являются основой простого контрапункта. Диссонансы обеспечивают наиболее активное взаимодействие линий.

Правила использования интервалов:

Совершенные консонансы. Они имеют право на синхронное появление и завершение.

1. Необходимо избегать появления СК на сильном времени (за исключением краев построения).
2. Запрещается использование двух СК одного корня подряд или на соседних метрических позициях в прямом и противоположном движении.
3. Запрещается прямое движение к СК при более широком ходе верхнего голоса.
4. Рекомендуется избегать появления двух СК подряд.

Несовершенные консонансы. Свободны в применении, однако не рекомендуется длительное движение параллельными НК, так как это приводит к неравноправию голосов.

Диссонансы

1. Всегда используются при косвенном голосоведении.
2. Диссонанс всегда с обеих сторон окружен консонансами.
3. Диссонанс всегда осуществляется с помощью мелодической формулы, которую должен выдержать один голос.

На слабом времени существуют 2 типа формул диссонирования:

- плавное движение вверх или вниз между двумя звуками в терцовом соотношении (т.е. проходящий);
- плавное движение вверх и вниз между повтором одного и того же звука (вспомогательный). Верхний вспомогательный не используется!

Свободный голос обязан быть неподвижным до момента завершения диссонирования, но на третьей точке (в момент завершения) либо остается на месте, либо движется на звук, консонирующий с завершением диссонирования.

На сильном времени – задержание. Это пребывание на одной высоте и плавный спуск на секунду.

В каждом диссонансе задержание используется в определенном голосе (обозначается черточкой внизу, если задержание в нижнем голосе, и черточкой вверху – если в верхнем): 3, 8, 1, 6, 13.

Приготовленный диссонанс дает право свободному голосу вступить в момент задержания. В момент разрешения он может остаться или двинуться. Диссонирующий голос контролируется от начала до конца.

Особенности:

1. Разрешается только спуск на секунду.
2. Приготовление больше или равно задержанию, задержание больше или равно разрешению. (п≥ з ≥ р).

Сложный контрапункт. Полифонические способы преобразования материала

Способ образования полифонической ткани определяет вид полифонии.

При различии материала голосов возникает *неимитационная* полифония, при единстве – *имитационная.* Общее во всей полифонии – контраст в одновременности.

Преобразования мелодической структуры голосов

1. Высотный аспект: изменение вертикального направления интервальных ходов – обращение (~, ∀, ⊥).
2. Преобразование во временно́м аспекте – изменение порядка последования длительностей, звуков – ракоход (←, R, К).
3. Качественное преобразование: увеличение или уменьшение длительностей.

Сложный контрапункт – полифоническое соединение, проведенное более одного раза, сопряженное с каким-либо преобразованием материала.

Исходный вид материала называется первоначальным соединением, все повторы – производным соединением.

Подвижной контрапункт

Простой контрапункт – полифоническое соединение, проведенное один раз.

Сложный контрапункт – полифоническое соединение, сохраняющее осмысленность при каком-либо преобразовании материала голосов.

Вид сложного контрапункта определяется способом, каким получается производное соединение.

Часто встречается *подвижной контрапункт – вид сложного контрапункта, основанный на взаимном перемещении голосов.*

Разновидности:

- вертикально-подвижной (с вертикальной перестановкой голосов);
- горизонтально-подвижной (с горизонтальной перестановкой);
- вдвойне подвижной (и с вертикальной, и с горизонтальной перестановкой одновременно).

Показателем суммарного передвижения голосов служит индекс (index). Передвижение голосов в соответствии с природой (I↑, II↓; I←, II→) дает положительный индекс, против природы – отрицательный.

Контрапункт, в котором происходит перестановка, получает название соответственно числу передвигаемых голосов: двойной (если участвуют два голоса), тройной и т.д.

Вертикально-подвижной контрапункт

Все интервалы изменяются на постоянную высоту, поэтому для каждого Iv (index verticalis) можно разработать правила.

Техника:

1. Выписать ряд возможных интервалов от 0 до величины Iv.
2. Под ним выписать ряд производных интервалов в обратном порядке.
3. Определить правила использования интервалов в первоначальном соединении (табл. 4):

Таблица 4

Таблица интервалов при Iv=-7

ск	д	нк	д	ск	нк	д	ск
0	1	2	3 —	4	5	6 —	7
7	6 —	5	4	3 —	2	1	0
ск	д	нк	ск	д	нк	д	ск

Мы видим, что ск дают в производном соединении ск, нк дают нк. Диссонансы дают диссонансы с перемещением формулы задержания в противоположный голос.

Исключения составляют кварта и квинта. Поэтому при данном индексе используются правила написания простого двухголосного контрапункта, но есть дополнительные ограничения:

1. Интервал расхождения по высоте не должен быть больше Iv (это касается любого Iv, иначе в производном соединении голоса будут перекрещиваться). В данном случае – не больше октавы.
2. Интервал сближения – не меньше примы (также касается любого Iv).
3. При Iv=–7 квинтой (совершенным консонансом) необходимо пользоваться как диссонансом с задержанием в любом голосе.

Наиболее применимы те Iv, где количество устойчивых интервалов максимальное. Это Iv =–7, –11, –9.

Чтобы вычислить Iv, используемый в произведении, необходимо сложить интервалы передвижения голосов:

$Iv = I^{v} + II^{v}$.

Например: $I^{v-3} + II^{v-6} = Iv = -9$.

Другой способ: взять любой интервал (вертикаль) первоначального соединения и ту же вертикаль в производном соединении, сложить их показатели:

$I\ II^{-5} + II\ I^{-6} = Iv = -11$; $ИК_{произв} – ИК_{первонач} = Iv$,

Где ИК – интервал контрапункта.

Имитация и канон

В профессиональной музыке канон появился примерно в начале XIII века.

Имитация – повторение каким-либо голосом материала, непосредственно перед этим звучавшего в другом голосе.

Канон – непрерывно проводимая имитация.

Имитируемый голос называется proposta (P), имитирующий – *risposta (R).*

В схемах отсутствие раздела обозначается прочерком:

P	A	B
R	–	A′

Часть пропосты до вступления риспосты называется вступительным отделом.

Если пропоста за пределами вступительной части имеет материал, не подлежащий повторению, то образуется *простая имитация:*

P	A	B	C
R	–	A′	D

Если ристпоста повторяет и первый, и второй отделы пропосты, то такая имитация называется *канонической:*

P	A	B	C
R	-	A′	B′

Если мелодия пропосты возвращается к своему началу, т.е. обладает признаками повторной структуры, то канон называется *бесконечным:*

P	A	$B_{//}$	A
R	–	A′	B′

Правила сочинения конечного канона

1. В пропосте сочиняется отдел А, предшествующий вступлению риспосты.
2. В риспосту переносится из пропосты отдел А на необходимый интервал.
3. В пропосте сочиняется контрапункт к риспосте (отдел В).
4. Отдел В из пропосты переносится в риспосту.
5. Повторить пункты 3 и 4 необходимое количество раз.
6. Заканчивать канон движением к кадансу.

Бесконечный канон и каноническая секвенция

Каноническая секвенция – это канон, в котором пропоста и риспоста возвращаются к своему началу на новой высоте.

Бесконечный канон – частный случай канонической секвенции, шаг которой равен нулю, и поэтому каждый из голосов возвращается к своему началу на прежней высоте.

Бесконечный канон и каноническая секвенция бывают симметричными (1 разряда) и несимметричными (2 разряда).

В бесконечном каноне и канонической секвенции 1 разряда расстояния между пропостой и риспостой и риспостой и повторенной пропостой равны:

$PR=R''P$, где двойной штрих перед P – знак повтора отдела.

В бесконечном каноне и канонической секвенции 2 разряда расстояния между пропостой и риспостой и риспостой и повторенной пропостой не равны: $PR \neq R''P$.

Свободный стиль

Ренессанс – это эпоха нового времени («знаки» эпохи – открытие Америки, приоритет светского искусства), в котором возникают новые идеалы: динамичность и движение.

В XIV веке производят механические часы – первейший признак города. В культуре главным становится стремление к индивидуальному высказыванию. В музыке интонации становятся узнаваемыми, выразительными, запоминаемыми. Рождается гомофония, появляется музыкальная декламация, новый склад мелодики. Возникают теория аффектов, музыкальная риторика.

Появляется проблема тональностей, систематизации, складывается абсолютная сольмизация, утверждаются 24 тональности.

Происходит разделение функций мелодии и гармонии на базе централизованной системы. Структурной единицей становится аккорд. Формируются акцентный ритм и регулярный метр.

В полифонии получает выражение комплементарный ритм, появляется новая форма – фуга.

Фуга

Фуга[12] *– полифоническая форма, основанная на квинтово-имитационном изложении и тонально-ладовом, контрапунктическом, регистровом, тембровом, фактурном, динамическом развитии темы.*

Классификация фуг возможна по нескольким признакам.

1. По числу голосов – от 2 до 6, чаще 3–4.
2. По исполнительскому составу: органные, сольные, ансамблевые, оркестровые.
3. По способу имитации в ответе: стреттная, квартовая, контрфуга, фуга в увеличении.
4. По строению темы: простые и сложные:

а) простая – фуга на 1 тему;

б) сложная – на несколько тем или на неодноголосную тему.

5. По типу композиции:

а) тонально развивающаяся;

б) контрапунктически развивающаяся;

в) регистрово развивающаяся.

6. По степени развитости и законченности:

а) фуга (развитая и законченная);

б) фугато (незаконченная фуга);

---

[12] От лат. fugare – «бежать».

в) фугетта (небольшая фуга). Средняя фуга по количеству тактов относится к теме 20:1. если общее количество тактов меньше, то это фугетта.

Элементы и разделы фуги. К элементам относятся тема, противосложение и интермедия. Иногда к элементам относят стретту и заключение. Разделами фуги являются строгая часть (экспозиция) и свободная часть.

Тема фуги и ее преобразование в проведениях

Тема – музыкальная мысль, составляющая содержательную и конструктивную основу фуги, служащая исходным моментом и итогом формообразования.

Жанровые основы тем зависят от природы:

- вокальные: хоральные и песенные (отчасти декламационные);
- инструментальные: танцевальные и моторные.

Признаки жанровых основ тем:

1. Хоральные темы:

а) вокальный тип интонирования;
б) мерный, но скрыто нерегулярный ритм;
в) недетализированный мелодический рисунок;
г) как правило, единого строения;
д) начало на первой доле, окончание – на любой сильной.
Примеры из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха[13]: cisI, EII, fI, HII.

2. Песенные темы:

а) вокальный тип интонирования;
б) детализированный мелодический распев;
в) разделение тонов мелодии на стержневые и опевающие;
г) непериодичный ритм;
д) тенденция к мотивному расчленению;
е) начало – часто не с первой доли, часто – слабое окончание;
ж) начало с I или V ступени, окончание – на любом тоне T_{53}.
Примеры: cII, CI, esI, fisI.

3. Декламационные темы:

а) сочетание вокальных и речевых интонаций;
б) резкий мотивный контраст;
в) наличие остроэкспрессивного оборота;
г) использование трудноинтонируемых скачков;
д) наличие пауз;
е) репетиция на одном тоне.
Примеры: gI, gII, aII.

4. Танцевальные темы:

а) инструментальная природа;
б) периодичность;
в) повтор ритмоформулы;
г) размашистый и детализированный мелодический рисунок;
д) скрытое неодноголосие.
Примеры: cI, GI, CisI, EsI.

5. Моторные темы:

а) инструментальная природа;
б) равномерный ритм;
в) периодичный детализированный музыкальный рисунок;
г) репетиционные повторы.
Примеры: GII, eI, cisII, gisII, BII.

---

[13] Принято такое обозначение прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира»: тональность и римская цифра, обозначающая том ХТК.

По диапазону тема может быть от уменьшенной кварты (cisI) до полутора октав (GII).

По протяженности строение тем зависит от жанра (самые короткие – хоральные, самые длинные – моторные) и от мастерства автора (чем больше мастерство, тем темы короче. У раннего Баха много длинных тем). Общий принцип строения тем бывает двояким: это либо тематическое ядро с развертыванием, либо идея контрастов двух типов движения. По строению тема может представлять собой простую периодичность, пару периодичностей и даже модель строения фуги в целом[14].

Ответ – второе проведение темы в фуге. Функция ответа двойственная:

1. Повторение и утверждение темы.
2. Перемещение самой темы в новый контекст (неодноголосие и другая тональность).

Таким образом, основная идея ответа – самоутверждение и самоотрицание.

Существуют 2 вида нормативных ответов:

1. *Реальный* – точная транспозиция в тональность доминанты.
2. *Тональный* – вариант темы, в которой ступень, соответствующая доминанте, заменяется субдоминантовой, а тональность D – тональностью S. Происходит спуск на секунду звука, мотива или фрагмента темы. Тональный ответ возможен тогда, когда D активизируется в начале или в конце темы.

Противосложение

Противосложение – контрапункт к теме, начиная с ответа.

Функции противосложения:

1. Продолжить тему и создать контрапункт к ответу.
2. Создать теме комментарий, дать ей новые условия.
3. Быть потенциальной темой.

Мелодика противосложения стремится контрастировать теме по направлению движения, несовпадению скачков и плавного движения. По границам противосложение может синхронно совпадать с темой, может начинаться раньше (CI, CisI), а может запаздывать (fisI, aII).

Противосложение бывает *удержанным* и *неудержанным.* Удержанное – такое противосложение, которое появится в фуге хотя бы еще раз. В фуге может быть несколько удержанных противосложений, например:

2 удержанных противосложения: cI, aII, BI; в фугах Шостаковича C, D;

3 удержанных противосложения: CisI, DI; в фугах Шостаковича h, As;

4 удержанных противосложения: EII; в фугах Шостаковича d, e (обе фуги двойные);

5 удержанных противосложений: в фуге Шостаковича Fis.

Интермедия и заключение фуги

Интермедия – это отрезок фуги между двумя соседними проведениями.

Существенный признак интермедии – отсутствие темы в полном объеме.

Заключение – это отрезок фуги после последнего проведения темы.

Функции интермедии:

1. Осуществить тональные связи между проведениями темы.
2. Создание зоны отчуждения (выражено в тематических паузах, уходе от материала темы).

Интермедии классифицируются по следующим признакам:

1. Связь с основным тематическим материалом фуги.

---

[14] Фуга g-moll из органных фантазий и фуг имеет такое строение: первый мотив в g-moll, второй – в D-dur (= ответ), следующий мотив подобен интермедии, затем идет «инотональное» проведение первого мотива в B-dur, снова подобие интермедии и вновь первый мотив в g-moll (=заключительный раздел фуги).

Обычно интермедия опирается на мотивы темы и противосложения. Именно в интермедии возможно существенное изменение материала. Новый материал в интермедии бывает редко.

2. Способ образования самой интермедии.

Чаще всего представляет простую или каноническую секвенцию, нередко с сопровождением. Чаще секвенции симметричные и нисходящие.

3. Строение интермедии.

Оно может быть сквозным (характерно для маленьких интермедий); могут быть несколько фаз, связанных с разными способами тематической работы, с разным материалом, с перестановкой в голосах.

4. Композиционное значение в фуге (по А.Н. Должанскому).

Связующие интермедии. Обычно невелики. Их функция – тональная связь между проведениями темы.

Разделительные интермедии. Также обычно невелики; как правило, содержат каданс.

Разработочные интермедии. В них происходит особенно сильная работа с материалом. Как правило, велики по размерам, содержат несколько фаз.

5. Способ существования в фуге.

По способу существования интермедии могут быть свободными и удержанными (или подобными).

Удержанные интермедии создают композиционные арки, которые могут дать разные композиционные планы.

Интермедия – факультативный элемент в фуге и может отсутствовать (типично для ричеркарных фуг).

Строение фуги

Разделы фуги

Экспозиционной (строгой) частью называется последовательное вступление темы во всех голосах поочерёдно, в главной и D тональностях.

Выразительный смысл экспозиционной части:

1) планомерный поступательный характер развертывания;
2) предъявляется состав голосов и основной экспозиционный материал.

Регламент экспозиции:

1. Голоса включаются постепенно и сохраняются до конца экспозиции. Вновь вступающий голос в данный момент является крайним (даже если он не крайний, мы слышим его лучше).

Планы вступления голосов:

1) сопрановый (сопрано – альт – тенор – бас);
2) басовый (бас – тенор – альт – сопрано);
3) контрастный (например, сопрано – бас – альт или альт – сопрано – бас и т.д.);
4) парный (например, сначала пара крайних, затем пара средних и т.д.).

Из 52 экспозиций фуг ХТК (включая двойные) басовых – 9, контрастных – 24, сопрановых – 15, парных – 4.

2. Каждый из голосов вступает в одном и том же мелодическом виде. Если возникает вариант темы (тональный ответ), то он чередуется с темой в основном виде. Главная и побочная тональности тоже чередуются регулярно.

3. Число проведений тем в экспозиции равно числу голосов или больше него, т.к. тема может вступать в одном голосе неоднократно. Отсюда возможны основные и дополнительные проведения.

Дополнительное – не первое проведение темы в экспозиции в данном голосе.

Экспозиционной частью называется совокупность основных и дополнительных проведений.

Экспозиция бывает:

1) простая (только из основных проведений) или строгая – CI, BI;
2) расширенная (с дополнительными проведениями) CisI, FII, esI.

Неполной экспозиции не бывает!

Дополнительные проведения могут образовать группу и контрэкспозицию.

Свободная часть

В ней происходит переработка накопленного материала. Со всех сторон появляется нарушение регламента экспозиции:

1) появляются неэкспозиционные тональности: иноладовые, субдоминантовые; доминантовая получает новый смысл;
2) фактурное неравновесие:

а) изменяется количество голосов (т.е. временное выключение голоса, поэтому меняется плотность фактуры и возникает фактурное тяготение к полногласию, которое наступает обычно в конце фуги;

б) в некоторых фугах производится стреттное изложение темы;

3) происходит обновление материала. Могут появляться новый вид темы (обращение, увеличение, уменьшение, колорирование), новые противосложения.

Строение фуги в целом

1. Тонально развивающиеся фуги. В свободной части происходит движение по разным тональностям с возвращением основных тональностей к концу. Для композиторов разных эпох свойственен уход в разные тональности (для Баха – в 1 степень, для Шостаковича – сначала в 1 степень родства, затем в далекие тональности). Иногда отдельно выделяют ладово развивающиеся фуги (например, фуга C-dur Шостаковича: в свободной части тема проводится в иных ладах).
2. Контрапунктически развивающиеся фуги (с использованием стретт, тематических преобразований темы).
3. Вариантно или вариационно развивающиеся фуги. Здесь композиционный стержень – смена вариационных преобразований темы (gisI)
4. Регистрово развивающиеся (целый блок повторяется в другом регистре (fisI).
5. Темброво развивающиеся – любые фуги, кроме клавирных.

Сложные фуги

Сложная фуга – фуга на неодноголосную тему либо на две и более тем, голоса которой экспонируются совместно или раздельно и обязательно соединяются в контрапункте хотя бы в одном разделе фуги.

Главное условие – соблюдение полного равноправия всех тем. Достигается оно только проведением тем в экспозиционной зоне (т.е. проведение по всем голосам и соблюдение тонального регламента).

Непервая тема склонна компенсировать свое положение нарушением регламента:

1) может нарушаться тональный план (нестрогий тональный план можно увидеть в фугах cisII, fisII; характерна невозвратность главной тональности);
2) может отсутствовать одноголосное начало (но новая тема не должна впервые появляться как контрапункт к первой теме. В противном случае – это удержанное противосложение);

3) включение обращения или стретты (cisII).

Противосложение, если оно получает собственную экспозицию, получает звание темы, а фуга из простой восходит к сложной.

Композиция сложных фуг

В сложных фугах возможна совместная или раздельная экспозиция тем. Если фуга тройная, то какие-то темы экспонируются раздельно, а какие-то – совместно. Свободные части должны быть на все темы. Таким образом, темы с их свободными частями могут быть выстроены по принципу двойных вариаций.

Примеры сложных фуг:

– двойные с совместной экспозицией: Бах, Прелюдия CisI, Синфония f, двухголосные инвенции Es, B, g, A; Моцарт, Реквием. (Kyrie);

– двойные с раздельной экспозицией: Бах, gisII, Месса (№19), Искусство фуги (№8, 11); Моцарт, Финал Квартета G-dur (K 387).

Тройные фуги:

- с совместной экспозицией: Бах, Прелюдия AII; Верди, Реквием (Sanctus);
- с раздельной экспозицией: Бах, Фуга fisII;
- с совместно-раздельной экспозицией: Щедрин, Фуга c-moll.

Библиографический список

1. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. – Л., 1988.
2. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г. Арановский. – М., 1991.
3. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 / Б.В. Асафьев. – Л., 1963.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л., 1971.
5. Бобровский В.Н. Сюита / В.Н. Бобровский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1973.
6. Бобровский, В.Н. Функциональные основы музыкальной формы / В.Н. Бобровский. – М., 1987.
7. Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки : в 2-х ч. / М.Ш. Бонфельд. – М., 2003.
8. Ефименкова, Б.Б. Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней / Б.Б. Ефименкова. – М., 1968.
9. Катуар, Г.Л. Музыкальная форма / Г.Л. Катуар. – Ч. 1 – М., 1934, ч. 2 – М., 1936.
10. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М., 1978.
11. Ливанова, Т. Музыкальная драматургия Баха и его исторические связи. – Ч. 1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М., 1948.
12. Мазель, Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л.А. Мазель // Исследования о Шопене. – М., 1971.
13. Мазель, Л.А. О мелодии / Л.А. Мазель. – М., 1952.
14. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – М., 1979.
15. Михайлов, М.О тематическом объединении частей сонатно-симфонического цикла / М.О. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л., 1963.

16. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982.
17. Назайкинский, Е.В. Принцип единовременного контраста / Е.В. Назайкинский // Русская книга о Бахе. – М., 1985.
18. Попова, Т. Сюита / Т. Попова. – М., 1963.
19. Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / под ред. В.Н. Холоповой. – М., 1978.
20. Протопопов, В.В. Некоторые особенности сонатно-симфонических циклов Бетховена / В.В. Протопопов // Избранные исслед. и ст. – М., 1963.
21. Ройтерштейн, М.И. Основы музыкального анализа / М.И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001.
22. Музыкальная форма / Ю. Тюлин и др. – М., 1974.
23. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – СПб, Лань, 2001.
24. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974.
25. Цуккерман, В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. – М., 1964.
26. Яворский, Б.Л. Сюиты Баха для клавира / Б.Л. Яворский. – М., 1942.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

по дисциплине
АНСАМБЛЬ

для направления подготовки
44.03.01 Педагогическое образование
направленность (профиль) «Компьютерные технологии в музыкальном образовании и в искусстве»
квалификация выпускника: бакалавр

Особенности музицирования ансамблем

Коллективное исполнительство обучающихся в ансамбле представляется неотъемлемой частью обучения бакалавров музыкально-педагогического профиля. Ансамбль является одним из важнейших средств художественной выразительности в школьном хоровом пении.

В ансамбле проявляется главная черта хорового исполнения – его коллективный характер.

Умение подчинить свою индивидуальность требованиям коллектива – основное правило настоящего ансамбля.

Он подразумевает единство многих составляющих элементов , т.е.

Ансамбль:

1. Интонационный.
1. Ритмический
3.Динамический
4. Тембровый
5. Дикционный
6. Агогический

Хоровойансамбль делится на 2 Типа: **общий и частный.**

Общий -этоансамбль между хоровыми партиями и унисоннымигруппами **всего хора.**

Частный -это слитность и согласованность **одной хоровой партии.**

Ритмический ансамбльподразумевает умение певцов одновременно начинать и заканчивать, как произведение в целом, так и его части, постоянно ощущать основную метрическую долю, удерживать темп и совместно менять его, исходя из художественно-исполнительских задач, единовременно произносить слова, брать дыхание и делать цезуры .

Динамический ансамбльс умением певцов исполнять то или иное произведение или отдельные его части одинаково громко или тихо, одновременно пользуясь различными исполнительскими штрихами ,соблюдать необходимое динамическое соотношение с сопровождением или солистом.

В тембровом ансамблеопираясь на единую, общую для всех певцов манеру звукообразования, каждый исполнитель сознательно сливает свой тембр с данной палитрой звучания хора.

Дикционный ансамбльопределяется общими правилами и манерой формирования гласных и согласных звуков, особенностями произношения тех или иных букв, слов, исходя из принятых законов орфоэпии.

Агогическийансамбль тесно связан с ритмическим . Наибольшие отклонения от темпа в сторону его ускорения или замедления- важная сторона художественного исполнения.

В хоровом искусстве **ансамбль** может быть 1. **естественный** (звучание певческих голосов находятся в удобной тесситуре) 2. **Искусственный** (1.изложение хоровых партий в неудобной тесситуре с доп. сложностью в дикции, дыхании ,штрихах…2.количественное несоответствие голосов в партиях. 3.Звучание солиста на фоне хора…)

Все перечисленные виды ансамбля совершенствуются в процессе активной репетиционной работы.Хормейстеру необходимо рассаживать певцов на реп. Так, как они будут стоять на концерте. Каждый певец должен привыкнуть к голосу соседа.

1. Для улучшения ***динамического ансамбля важно*** воспитывать навык контроля за собственным пением и пением соседа. В этой связи полезно, хотя и ограничено , использовать пение с закрытым ртом. При этом пении хористы хорошо слышат себя и хор в целом.

2.Полезно также разбить хор на две равные части и попеременно исполнить то или иное произведение или его фрагмент.

3.Для достижения пиано в высокой тесситуре можно воспользоваться резкой сменой тональности. Добиться пиано и хорошего ансамбля в удобной тесситуре постепенно повышая тональность перейти в основную.

4. В произведением со сложным метроритмом хорошо использовать прием внутридолевого дробление долей такта, позваляющей выработать ощущение ритмической пульсации.

5. Для работы над тембровым и дикционным ансамблем используются упражнения на развитие диапазона и сглаживания регистров певческого голоса. (до ,ми, соль, до(слог «ми», «ле»),си, соль, фа, ре(слог «я», «ю»), до, ми, до (слог «ми», «ле»).

6. Полезно включать в работу ритмические упражнения.

Пример: Разбить хор на две равные части, одна часть стучит ритм произведения, или фрагмента, а другая отстукивает пульсацию сильных и слабых долей

Вокальные упражнения в формировании и совершенствовании певческих навыков

Певческий голос - многогранное, таинственное и противоречивое понятие. С одной стороны, это самый совершенный и гибкий исполнительский инструмент, поскольку он непосредственно связан с исполнителем, с его мыслями, чувствами и эмоциями, являясь одновременно и средством и орудием общения, коммуникации, воздействия. К тому же это единственный инструмент, способный существенно изменять качество звука и тембровые характеристики в зависимости от жанра, стиля, образно-эмоциональной сферы музыкального произведения.

Работа над певческими навыками есть тот стержень, вокруг которого разворачиваются остальные элементы учебно-хоровой работы. Поэтому хормейстер должен очень хорошо знать и чувствовать певческий процесс, сам владеть голосом, быть в певческой форме, постоянно совершенствовать своё вокальное мастерство, чтобы в любой момент быть готовым показать тот или иной приём, штрих, нюанс. ***«Если хочешь обучать пению других - сам должен быть хорошим певцом и специалистом в области вокала».*** [Жиров В.Л. «Хоровое исполнительство», с. 32]

Певческое воспитание Вокальное мастерство создано длительным творческим мастерством, трудом многих поколений исполнителей. Прежде всего, надо стремиться, чтобы дети сознательно овладевали вокальными навыками. Самый главный метод певческого воспитания - систематическая тренировка в формировании певческих навыков под руководством хормейстера. В основе хорового пения лежит правильная вокально-

техническая культура исполнения. Педагогические задачи руководителя хора во многом сходны с работой педагога сольного пения, но усложняются тем, что хормейстер имеет дело с коллективом певцов. Работа с детским голосом накладывает на педагога особую ответственность, так как он имеет дело с еще неокрепшим, растущим организмом, очень хрупким и нежным голосовым аппаратом. В течение периода обучения голос ребенка непрерывно изменяется во всех своих основных качествах: по звуковысоте, силе, тембру, диапазону, продолжительности звучания и в регистрах. Все это протекает не равномерно, а скачками.

Вследствие малых размеров голосового аппарата детские голоса существенно отличаются от голосов взрослых. Типичные свойства детского голоса (независимо от возраста детей) - мягкое, серебристое звучание, фальцетное (головное) звукообразование и ограниченная сила звука. Но в отличие от взрослого человека детский организм развивается и формируется.

Развивая детский певческий голос, важно сохранить его природное качество, физическое здоровье голосового аппарата.Чтобы обучить детей ансамблевому и хоровому пению, нужно правильно развивать их вокальные возможности, научить преодолевать трудности в исполнении, обязательно систематическое вокальное воспитание.В основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения. Большое внимание нужно обращать в первую очередь на звукообразование, оно должно быть единым для всех участников.

В детских хорах распространены два вида недостатков в способе звукоизвлечения - одни хоры чрезмерно форсируют звук, другие, напротив, недостаточно активно подают его. Последний недостаток типичен для многих начинающих коллективов, не владеющих навыками пения. Участники таких хоров часто стесняются, не знают, что настоящее пение должно быть полнозвучным, ярким, свободным. Здесь перед руководителем встает задача «вытащить» из них голос и развить его. Для этого существует много различных приёмов и упражнений, с помощью которых голос постепенно крепнет, приобретает силу и красоту. Вокально-хоровая работа в детском хоре проводится в соответствии с психофизиологическими особенностями детей разных возрастных групп, каждая из которых имеет свои отличительные черты в механизме голосообразования. Организуя детский хор или ансамбль, нужно учитывать эти особенности, придерживаясь однородности возрастного состава коллектива. Каждое вокальное упражнение имеет цель формирования каких-то определённых навыков, но при его исполнении невозможно выпустить из внимания остальные. Это и является основной сложностью для маленького певца – усвоить, что для достижения устойчивого результата необходимо использовать все знания, умения и навыки, полученные на занятиях.

На первоначальном этапе необходимо воспитывать эти навыки в их элементарном виде, не добиваясь тонкостей того или иного приема. В дальнейшем происходит постоянное закрепление, развитие и совершенствование певческих навыков, углубленная работа над культурой и правильностью звука, красотой тембра, тонкой и разнообразной нюансировкой на более сложном музыкальном материале. Вот некоторые аспекты в работе с детьми для профессиональной деятельности педагога-хормейстера:

1.Развивать голос, исходя из примарных, натуральных звуков.

2.Работать постепенно, без торопливости.

3.Ни в коем случае не допускать форсированного звучания.

4.Петь на умеренном звучании (не громко и не тихо).

5.Наибольшее внимание уделять качеству звучания и свободе при пении.

6.Большое значение имеет работа над ровностью силы звучания.

7.Необходимо уравнивание всех звуков по качеству звучания.

Систематическая отработка вокально-технических приёмов на специальных упражнениях приводит к ценному навыку – «автоматизму» их применения. Этот принцип заключается в многократном выполнении простейших операций, в ходе которых

голосовой аппарат как саморегулирующаяся система автоматически находит оптимум, одновременно тренируя соответственные мышечные системы. Умелое использование дифференцированного возрастного диапазона, подбор репертуара в удобной тесситуре, исключение форсированного звука обеспечивают естественное звучание, гармоничное развитие голосообразующих органов, выявление индивидуального тембра обучающихся.

Вокальные упражнения для подготовки голосового аппарата к работе и формированию основных певческих навыков.

Все упражнения всегда поются в определённой последовательности, в определённом диапазоне, исходя из примарной (удобной) зоны ребёнка. Через некоторое время, даже распеваясь a cappella, дети сами начинают петь с привычных нот, что говорит о сформированности у них слуховых ощущений.

1. Вдох носом, выдох ртом. Плечи не должны подниматься, а живот на вдох должен надуться как воздушный шарик, а на выдох прилипнуть к спине.

2. 1 вдох носом, 2 выдоха ртом. Плечи не должны подниматься, а живот на вдох должен надуться как воздушный шарик, а на выдох прилипнуть к спине.

3. Руку держать перед губами ладонью вверх параллельно полу, пальцами вперед. Дуть на ладошку, выдох на звук «с», как на свечку, дозируя выдох.

4. Задание тоже только на звук «з». Следить за ровностью звука, чтобы не было толчков и провалов.

5. «Ёжик». Упражнение для работы диафрагмы. Дети многократно произносят звук «ф», подталкивая каждое произнесение животом.

6. Упражнение закрытым ртом на поступенное движение вверх. Следить за формированием зевка, ощущением купола.

7. Формирование высокой позиции звука, округлости гласной, острого интонирования терцового тона, опорного дыхания.

8. Работа над вокализом.

Известно большое количество различных методик и приёмов вокального воспитания, которые являются итогом многолетнего теоретического и практического опыта педагогов. Малоэффективной представляется та работа, которая основывается на каком-либо одном методе, поэтому будущий педагог-хормейстер должен владеть различными методами и приёмами вокально-хоровой работы и применять их в своей практике. По названию метода можно судить о его сущности.

а)Концентрический метод, основоположником которого является великий русский композитор-педагог М.И.Глинка, универсален, так как лежит в основе вокальных методических систем разных авторов и используется для работы с детскими голосами. М.И.Глинка рекомендовал ***«…сперва усовершенствовать натуральные тоны, т. е. без всякого усилия. …Упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса».***

Центр голоса расположен в диапазоне спокойной речи. Чтобы определить высоту примарных тонов голоса ребенка, нужно внимательно прислушаться к его речи и установить зону её звучания, т. е. определить речевой диапазон.

Центр речевого диапазона у детей обычно расположен в пределах си малой октавы - ре первой октавы. По наставлению М.И.Глинки, от этих звуков и следует начинать распевание голоса вверх и вниз концентрическими кругами. Звукообразование в спокойном речевом голосе осуществляется по типу грудного регистра в низкой тесситуре. Середина речевого диапазона лежит на стыке малой и первой октав. Если ребенок пользуется в речи фальцетной манерой, то примарные тоны его голоса будут расположены значительно выше.У каждого голосового регистра есть своя зона примарного звучания. Эти зоны не совпадают по высоте, что необходимо учитывать при выборе звукового диапазона тренировочных упражнений в зависимости от намерения педагога настроить голоса детей на тот или иной характер звучания.

«Концентрический метод основан на ряде положений:

1)плавное пение без придыхания;

2)при вокализации на гласную, например а, должна звучать чистая фонема;

3)непринужденное пение, свобода голосообразования;

4)при пении рот открывать умеренно;

5)не делать никаких гримас и усилий;

6)петь не громко и не тихо;

7)уметь долго тянуть ноту ровным по силе звуком;

8)без некрасивых «подъёмов», прямо попадать в ноту;

9)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, затем постепенно расширяющиеся скачки с последующим поступенным заполнением;

10)нельзя допускать, чтобы дети уставали. Петь четверть часа со вниманием значительно эффективнее, чем четыре часа без него».

Суть метода - постепенное расширение звукового диапазона голоса концентрическими кругами вокруг его центра. В работе с «гудошниками» или детьми с не выявленными вокальными способностями он не подходит.

Концентрический метод можно использовать тогда, когда налажена координация между слухом и голосом, сформированы навыки управления регистрами своего голоса и резонированием звука. На последующих этапах работы данный метод необходим для сглаживания регистровых переходов, выравнивании тембра на всём диапазоне голоса и формировании других вокальных навыков.

б)Фонетическим методом пользуются все педагоги, однако по-разному. В работе с детьми он является одним из способов настройки голоса на тот или иной тип тембрового звучания. Каждая фонема, слог или слово организует работу всего голосового аппарата в определённом направлении. Изменения артикуляционного уклада создают новые акустические условия для работы голосового аппарата, что сказывается на тембре голоса.Трудно составить общий план упражнений, нужных для развития всех голосов из-за индивидуальных особенностей учащихся. Однако замечено, что гласный звук у отличается наименьшим разнообразием способов его артикуляции, что обусловило частое его употребление в коллективном обучении пению в хоре.

При индивидуальном обучении возможны варианты: если хорошо звучит гласная *а*, то следует начинать с неё, при заглублённом звуке лучше использовать *и*, а при плоском звучании – *о* или *у*. В упражнениях для выравнивания гласных один гласный звук нужно как бы вливать в другой - без толчка и перерыва в звучании. Нужно формировать навык пения гласных в одной позиции. Пение ряда гласных в той или иной последовательности всегда преследует цель добиться какого-то определённого тембрового звучания голоса по образцу первой фонемы.

Большое значение для тембра голоса имеет манера артикуляции: насколько широко открывается рот, активность артикуляционных органов, фонетическая чистота произношения, расположение губ - на улыбке или округлое. При пении различных фонем рекомендуется постоянно сохранять ощущение скрытого зевка, но не напрягаться, так как это может привести к заглублению вокальной позиции. Зевок при пении различных фонем должен быть умеренным, лёгким, особенно у маленьких детей. Для достижения звонкости тембрового звучания детских голосов необходима полноценная озвученность голосовых резонаторов. Резонирующее звучание голоса характеризуется как пение в близкой вокальной позиции. Её нахождению способствует ряд факторов:

1)оценка учащимися качественных различий в звучании певческого голоса с резонированием и без него;

2)произношение слов в пении с единым артикуляционным укладом губ - «наулыбке»;

3)пение с закрытым ртом на согласных м или н;

4)вокально-тренировочные упражнения на слогосочетания с сонорными согласными л, р, м, н, а также з, где голос преобладает над шумом;

5)самоконтроль за резонированием в области маски;

6)артикуляционный уклад в пении с округлыми губами возможен, но при условии постоянного отслеживания полноценной включённости резонаторов.

Фонетический метод необходим для настройки певческого голоса на правильное звукообразование и для исправления различных недостатков, для чего используются определённые сочетания фонем. При этом нужно учитывать степень трудности произношения согласных, которая зависит от места их образования. Согласные могут быть звонкие и глухие, но особого внимания требуют глухие согласные. Они тянут голосовой аппарат к речевой, а не к певческой установке, поэтому рекомендуется в пении произносить их особенно быстро. При вялой артикуляции произношения глухих согласных замедляется. Фонетический метод применяется не только в упражнениях, но и на этапах разучивания и дальнейшей работы над песенным материалом. Для этого используется вокализация мелодии песни на разных гласных, чаще всего у, о, а, с целью выработки кантилены и выравнивания тембрового звучания голоса.

в)Объяснительно- иллюстративный в сочетании с репродуктивным

Значительное место в работе с детьми занимает метод вокальной иллюстрации голоса педагога и воспроизведение услышанного детьми по принципу подражания. Оба метода дополняют друг друга. С целью формирования у детей способностей к сравнительному анализу качества звучания певческого голоса можно использовать показ не только позитивный, но и негативный. Дети могут осознанно выбрать нужный вариант и обосновать его преимущества. Специфика вокально-хоровой работы, основанная на слухо - двигательной координации, требует того, чтобы иллюстрированный метод использовался на уроке как можно чаще, иначе подражание будет не осознанное, а слепое. Показ мелодии голосом педагога должен сочетаться с объяснением технологий способов звукообразования, вовлекая детей в обсуждение характера звучания. Нельзя допускать, чтобы пение по принципу подражания сводилось к простым повторениям, а было осознанным процессом. Механизм подражания образуется подсознательно. Подражание организует голосовую функцию и даёт возможность закреплять то, что возникает непроизвольно. При повторении удачных моментов внимание детей направляется на осознание и запоминание возникающих мышечных, вибрационных и слуховых ощущений, которые потом будут самостоятельно ими пользоваться. На первом этапе вокальной работы иллюстративный метод должен преобладать, а в дальнейшем - использоваться минимально.

В вокально-технической работе репродуктивный метод неизбежен, хотя и в меру необходим. Его применение не повредит, если голоса учителя и ученика однородны. В противном случае злоупотреблять вокальным показом недопустимо. Например, педагог с низким голосом, т. е. использующий преимущественно грудной регистр, при злоупотреблении этим методом может способствовать утяжелению тембров детских голосов, имеющих лёгкое и высокое звучание от природы. В таком случае педагог должен уметь пользоваться другими голосовыми регистрами, подражая звучанию детского голоса. Не следует особенно увлекаться методом показа художественно - исполнительских моментов, способов выразительного пения. Целесообразнее воздействовать на эмоциональную сферу детей, дать им почувствовать художественный образ, пережить его в результате восприятия и анализа музыки и текста. Наводящие вопросы помогут учащимся найти соответствующие исполнительские приёмы, проявлять инициативу. Это создаст условия для развития мышления, проявления самостоятельности и творчества детей.

Объяснительно-иллюстративный метод в сочетании с репродуктивным - путь для творческого развития учащихся. Их вокальное мышление постепенно будет преобразовываться: от подражания на уровне подсознания к осмыслению художественного образа и способа исполнения.

г)Метод мысленного пения (основа внутрислухового представления) - один из самых эффективных в работе с детьми. Физиологический механизм внутреннего пения изучен мало. Оно должно сопровождаться микроколебаниями голосовых складок подобно тому, как внутренняя речь отражается в микродвижениях артикуляционного аппарата. Этот вывод сделали учёные, но он считается необоснованным. У детей, начинающих обучаться пению, как правило, нет вокального опыта, поэтому никаких микродвижений голосового аппарата у таких детей в процессе мысленного пения быть не может. Однако использование мысленного пения имеет смысл даже на первом этапе обучения, так как оно активизирует слуховое внимание, направленное на восприятие и запоминание звукового эталона для подражания. Мысленное пение подготавливает почву для успешного обучения, активизирует слуховое внимание, направленное на восприятие и запоминание звукового эталона для подражания, но не подменяет вокальную тренировку. Интонация может улучшиться при условии попыток воспроизвести звук определённой высоты, который ребёнок слышит извне.

Использование метода внутреннего пения связано с такими видами психической деятельности, как музыкально - слуховые представления, которые касаются не только высоты тона, но и охватывают все вокально-исполнительские компоненты. Оно учит внутренней сосредоточенности, предохраняет голос от переутомления при необходимости многократно повторять одну и ту же музыкальную фразу с целью заучивания и тренировки, развивает творческое воображение. Метод мысленного пения направлен именно на развитие вокально-слуховых представлений. Он особенно эффективен в сочетании с репродуктивным. На уроке используется в различных ситуациях: при распевании, прослушивании музыкального материала с целью его запоминания, при разучивании новых и повторении старых песен. При прослушивании трудного фрагмента дети должны мысленно петь, чтобы добиться качества в последующем исполнении. Слуховое восприятие детей особенно активизируется при условии сочетания мысленного пения со зрительным рядом, когда дети наблюдают за мимикой, способом артикуляции и дыхательными движениями педагога. Оно осуществляется при активной, хотя и беззвучной артикуляции, что активирует весь голосообразующий комплекс мышц, включая дыхательную мускулатуру.

Мысленное пение – это самый эффективный метод формирования вокально-слуховых представлений, лежащих в основе вокального воспроизведения, способов обучения, ускоряющих процесс разучивания нового репертуара, усвоение вокальных навыков, а также форму самостоятельной работы с наименьшими затратами голоса.

д) *Метод сравнительного анализа* нужно вводить уже с первых уроков, когда педагог демонстрирует два образа одного и того же звука, просит детей сравнить и сказать, какой им больше понравился. Сравнивая различные образы звучания голоса, дети учатся дифференцированно воспринимать отдельные компоненты вокальной техники, отличать правильное звукообразование от неправильного.

Метод сравнительного анализа можно использовать также при оценке и анализе пения других учеников или обсуждении различных записей.При помощи сравнительного анализа дети учатся не только слушать разных певцов, но и оценивать собственное исполнение, что формирует навык самоконтроля, необходимый для успешного обучения.

Методические материалы

Аранжировка современной музыки

Тема 1. Обработка звука при помощи компьютера

Звук – физическое явление, представляющее собой распространение в виде упругих волн механических колебаний в твёрдой, жидкой или газообразной среде. В узком смысле под звуком имеют в виду эти колебания, рассматриваемые в связи с тем, как они воспринимаются органами чувств животных и человека.

Как и любая волна, звук характеризуется амплитудой. Обычный человек способен слышать звуковые колебания в диапазоне частот от 16-20 Гц до 15-20 кГц. Звук ниже диапазона слышимости человека называют инфразвуком; выше: до 1 ГГц, – ультразвуком, от 1 ГГц – гиперзвуком. Громкость звука сложным образом зависит от эффективного звукового давления, частоты и формы колебаний, а высота звука – не только от частоты, но и от величины звукового давления.

Среди слышимых звуков следует особо выделить фонетические, речевые звуки и фонемы (из которых состоит устная речь) и музыкальные звуки (из которых состоит музыка). Музыкальные звуки содержат не один, а несколько тонов, а иногда и шумовые компоненты в широком диапазоне частот.

Аппаратные средства обработки звуковой информации

Даже первые электронно-вычислительные машины отличались от калькуляторов и больших компьютеров тем, что они могли издавать звуки с помощью маленького динамика, установленного в их корпусе. И хотя акустические возможности PC были более чем скромными, уже на заре компьютерной эры появились музыкальные редакторы, с помощью которых можно было создать «звуковой файл» для подключения к той или иной программе, написанной пользователем.

В 1989 г., как только появились звуковые карты, перед пользователями открылись новые перспективы. Появилась новая *(звуковая) подсистема* – комплекс программно-аппаратных средств, предназначенный для:

- **записи звуковых сигналов**, поступающих от внешних источников, например микрофона или магнитофона. В процессе записи входные аналоговые звуковые сигналы преобразуются в цифровые и далее могут быть сохранены на винчестере PC;
- **воспроизведения записанных** ранее звуковых данных с помощью внешней акустической системы или головных телефонов (наушников). При воспроизведении звуковой сигнал считывается с носителя информации, преобразуется из цифрового в аналоговый и направляется к акустической системе;
- **микширования** (смешивания) при записи или воспроизведении сигналов от нескольких источников;
- **одновременной записи и воспроизведения** звуковых сигналов;
- **обработки** звуковых сигналов – редактирования, объединения или разделения фрагментов сигнала, фильтрации, изменения его уровня и т.п.;
- **управления панорамой стереофонического** звукового сигнала (кажущимся расположением источников звука) и уровнем сигнала в каждом канале при записи и воспроизведении;
- **обработки** звукового сигнала в соответствии с алгоритмами объемного (трехмерного – *3DSound)* звучания, что позволяет получить объемное звуковое поле даже при использовании обычной стереофонической акустической системы;
- **генерирования** с помощью синтезатора звучания **музыкальных инструментов** (мелодичных и ударных), а также **человеческой речи** и любых других звуков;

- **управления работой внешних электронных музыкальных инструментов** через специальный интерфейс MIDI (Musical Instrument Device Interface);
- **воспроизведения** звуковых компакт-дисков;
- выполнения таких операций, как **управление компьютером** и **ввод текста** с помощью микрофона.

Аппаратные средства для работы со звуковой информацией

Звуковая система компьютера выполняется в виде самостоятельных **звуковых карт**, устанавливаемых в слот материнской платы, либо может быть интегрирована на материнскую плату или другую карту расширения. Отдельные функциональные модули звуковой системы могут выполняться в виде **дочерних плат**, устанавливаемых в соответствующие разъемы звуковой карты. Дочерняя плата обычно расширяет базовые возможности звуковой системы.

В классическую звуковую систему входят:

- модуль записи и воспроизведения звука (осуществляет аналого-цифровое и цифроаналоговое преобразование звуковых данных);
- модуль синтезатора;
- модуль интерфейсов;
- модуль микшера;
- акустическая система – микрофон, колонки и т.п.

Первые четыре модуля, как правило, устанавливаются на звуковой карте. Каждый из модулей может выполняться в виде отдельной микросхемы или входить в состав многофункциональной микросхемы.

Программные средства обработки звуковой информации

К средствам **программного** ввода и обработки звуковой информации относятся в основном:

музыкальные редакторы;

- синтезаторы звуков;
- системы автоматического распознавания речи;
- звуковые редакторы;
- голосовые навигаторы;
- программы диктовки, позволяющие преобразовывать речь в «письменный» текст;
- программы для улучшения качества фонограмм.

Наиболее популярными программными средствами для синтеза, обработки и воспроизведения звука являются Adagio, TiMidity, Playmidi, Tracker, Gmod, MikMod, XAudio, S3mod, Nspmod, Yampmod.

Создание (синтез) звука в основном преследует две цели:

- имитация различных естественных звуков (шум ветра и дождя, звук шагов, пение птиц и т.п.), а также акустических музыкальных инструментов;
- получение принципиально новых звуков, не встречающихся в природе.

Обработка звука обычно направлена на получение новых звуков из уже существующих (например, голос робота) либо придание им дополнительных качеств или устранение существующих помех (например, добавление эффекта хора, удаление шума или щелчков).

Так же, как создание всевозможных анимационных эффектов и эффектов трехмерной графики базируется на использовании разнообразных математических методов, каждый из методов синтеза и обработки звука имеет свою *математическую и алгоритмическую модель*. Именно это позволяет любой из них реализовать на компьютере.

Программы обработки цифрового звука (Adobe Audition, Sound Forge, Samplitude, Software Audio Workshop) дают возможность прослушивать выбранные участки, делать вырезки и вставки, амплитудные и частотные преобразования, эффекты (эхо, фленжер, дистошн), других оцифровок, частоты, генерировать различные шумов, синтезировать.

Тема 2. Основы исполнительской техники

В истории исполнительского мастерства существовало много школ и направлений, пытавшихся найти и определить наиболее рациональные приёмы игры на том или ином музыкальном инструменте. Каждое новое поколение музыкантов вносило в рассмотрение этой проблемы свои новые взгляды и представления о том, как надо правильно играть на инструменте, в результате чего в наше время мы можем говорить о более или менее сложившихся принципах рациональной исполнительской техники музыканта.

Из всего многообразия различных методических установок, касающихся вопросов технического развития музыканта, наиболее фундаментальными являются следующие:

- Принцип, при котором различные виды техники сводятся к определённым формулам (гаммы, арпеджио и т.п.). Такие формулы отрабатываются на инструменте отдельно, в виде упражнений;
- Принцип, при котором происходит обобщение различных видов техники. Материалом здесь служат этюды;
- Принцип последовательности и систематичности в освоении усложняющейся цепи движений, из которых состоит музыкально – исполнительская техника. От простого к сложному, от лёгкого к трудному – таков должен быть путь достижения мастерства.

Однако, как показала практика, знание и применение этих принципов может дать положительный результата только в том случае, если применяются они с учётом объективных законов высшей нервной деятельности. Другими словами, при игре этюдов и упражнений важна роль сознательных процессов, в особенности роль внимания.

Н. Рубенштейн: «Механическое упражнение остаётся сухим и бесцельным, если в его основе не лежит работа головы». И. Гофман: «Сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха».

Сознание в узком значении (практическом), в том состоянии, когда оно бывает сконцентрировано на той или иной работе, называется вниманием.

Виды внимания следующие: один вид – внимание концентрированное, имеющее минимальное поле зрения. При этом внимании сознание человека сосредоточено на минимальном участке данного объекта и как бы проникает в этот участок своего наблюдения, не рассеиваясь от него ни на одно мгновение.

Другой вид – внимание распределённое, имеющее максимальное поле зрения. Сознание человека при распределённом внимании тоже сосредоточено на том или ином пункте данного объекта, но в то же время оно имеет ввиду и всё окружающее этот объект (поле зрения) и, по мере надобности, человек переключает концентрацию сознания на другие пункты объекта (О), всё время имея ввиду окружающее.

Какова роль этих видов внимания при изучении музыкально – исполнительской техники?

И. Назаров приводит следующую схему различных состояний (деятельности) сознания при работе над упражнениями (элементами музыкальной техники) и этюдами (обобщение элементов в одно целое).

1 – состояние сознания. «О» сознания – упражнение, элемент музыкальной техники. Сознание находится в аналитическом состоянии (концентрированное внимание).

2 – состояние сознания. «О» сознания – этюд, обобщение или координация элементов музыкальной техники. Сознание находится преимущественно в синтетическом состоянии (распределённое внимание).

Таким образом, различные формы работы над техникой (упражнение или этюд) требуют различных видов внимания.

Важное значение для понимания роли сознания в воспитании музыкально – исполнительских навыков имеет также процесс осознания воздействия периферии (движений) на центры головного мозга.

Физиологами установлено, что всякое медленное движение, производимое под контролем внимания, воздействует максимально на соответствующие двигательные центры и изменяет их действие в ту или иную сторону, т.е. улучшает или ухудшает это воздействие на периферический аппарат , в зависимости от того, правильно или неправильно (в физиологическом смысле) данное движение производилось. Под правильными движениями в данном случае понимаются такие, при которых в каждый данный момент участвует столько мышц и тратится столько энергии, сколько необходимо для достижения поставленной цели. При медленном движении внимание находится в концентрированном состоянии, и человек может наблюдать все детали движения. Поэтому медленное движение легче производить правильно, и при таком движении возможна культура двигательных центров в желаемом направлении.

Следовательно, полное воздействие периферического аппарата на соответствующие двигательные центры происходит тогда, когда данное движение производится медленно и под контролем сознания (концентрированное внимание).

Подводя итог вышесказанному можно выделить следующие основы, на которых должна формироваться музыкально-исполнительская техника:

1. Основная работа над техникой должна протекать в процессе практического освоения инструктивного материала – упражнений (гаммы, арпеджио и т.д.) и этюдов, при обязательном использовании принципов от простого к сложному
2. При работе над инструктивным материалом должны применяться специальные виды внимания: при работе над упражнениями (элементами техники) – концентрированный вид внимания, при работе над этюдами (обобщающие элементы техники) – распределенный вид внимания.
3. Для выработки правильных движений необходима игра в медленных темпах (внимание в этом случае находится в концентрированном состоянии).
4. Автоматизм таких движений достигается при быстром темпе (внимание находится в распределенном состоянии).
5. Правильный переход от медленных сознательных движений к автоматическим происходит при использовании принципа ускорения и замедления движений. При этом следует соблюдать закон: чем быстрее совершается движение, тем амплитуда его и приложение нервно-мышечных сил становится меньше и наоборот.

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.

БАШКИРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Понятие о фольклоре

Неотъемлемой частью культуры и быта любого этноса являются сказки, песни, былины, уличные представления, обряды, традиции, праздники, песни, танцы. В них отражаются образ жизни, общественный строй, история культуры, традиционное мировоззрение. В них заложен психологический, социальный и нравственный смысл. Их появление и исчезновение связаны с историей народа, с действительностью, вызвавшей их к жизни и определяющей их дальнейшее существование, их расцвет или угасание.

С середины XIX века народную духовную культуру в различном объеме ее видов стали обозначать международным термином «фольклор». Это слово происходит от англ. Folk-lore, то есть «народные знания», «народная мудрость». Термин «фольклор» постепенно вытесняет такие равнозначные термины, как «устная словесность», «народное поэтическое творчество».

Однако, ряд исследователей предлагают различные варианты трактовки понятия «фольклор». Традиционно «фольклор» - это устное поэтическое творчество народа, народная духовная культура в различном объеме ее видов. Отсюда фольклористика – наука о фольклоре, народном творчестве.

В ряде работ «фольклор» раскрывается как особый вид народного искусства (П. Г. Богатырев); особый синтетический вид искусства, соединяющий в себе искусство слова, музыки, исполнения, проявляющееся по-разному в разных жанрах (Н. И. Кравцов); все5, что традиционно выражено и закреплено в виде текста, словесной формулы или повторяющегося и имеющего устойчивый смысл выражения, а также в виде отдельных слов, несущих «своё», привычное для данной среды значение (Е. Н. Прыгунова).

Фольклор – предмет изучения разных наук. Народную музыку изучают музыковеды, народные танцы – хореографы, обряды, праздники – театроведы, народное декоративно-прикладное искусство – искусствоведы, устные художественные произведения разных жанров – филологи, народный быт – этнологи. К фольклору обращаются историки, психологи, социологи, философы и другие ученые. Фольклор раскрывает народную философию, этику и эстетику. Потому изучение фольклора является важным элементом в возращении «генной» памяти, национального самосознания. Русский ученый А. Н. Веселовский отметил: «скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал». Без знания своей истории – истории народа, страны, области, города или деревни нет понимания и любви к своему краю, нет базы, основы для воспитания истинного патриота своей большой и малой Родины, формирования гражданина своего отечества.

Фольклор, как особый вид народного искусства имеет свои художественные законы. Специфика фольклора, его отличия от других видов искусства и литературы определены устной формой его сознания, распространения и бытования произведений.

Специфика фольклора заключается в его:

- коллективности (фольклор – это массовое творчество, произведения фольклора анонимны, но при этом четко отражают культуру отдельной группы внутри этносы);
- традиционности (создание по известным образцам, использование постоянных эпитетов, символов, сравнений и др.);
- синкретизме (соединение нескольких художественных компонентов как элементов единого целого);
- импровизации (познание текста фольклорного произведения или его элементов в процессе исполнения);
- устности создания и бытования произведений.

Ведущим понятием в фольклористике является категория жанра. Жанр представляет систему традиционных норм, по которым создаются те или иные тексты. В настоящее время основными критериями жанра принято считать его функцию, структуру, форму исполнения и содержание. Традиционно по функциональному критерию фольклор делят

на обрядовый (календарно-обрядовый фольклор и включенный в обряды жизненного цикла) и необрядовый (эпос, музыка, драма).

Собирание и изучение башкирского фольклора имеет свою историю. Изучение народного творчества в его историческом развитии – одна из важных задач музыковедения и фольклористики.

Еще в 1770 году академик И. И. Лепехин так описывал исполнительское мастерство одного из певцов: «Он (т. е. певец) пел про славные дела своих предков, которых они батырами называют, между коими Алдар, Карасакал, Кильмят, Кучим и прочие были первенствующие. Певун наш припевал не только все их жизни достопамятное, но голосом и телодвижениями выражал их действия, как они увещевали своих товарищей, как выступали в бой, как поражали противников, как обремененные ранами ослабевали и последний испускал дух.

Все сие так живо выражал старик, что многие из собеседников плакали. Но вдруг печаль переименовалася на радость, как старик, взявши на себя веселый вид, запел песню, называемую «Кара юрга». Песня сия у них за самую веселую почитается». Какую же песню пришлось слушать И. И. Лепехину – неизвестно. Судя по описанию, можно предположить, что певцом была исполнена песня героического характера о конкретном историческом событии, связанном скорее всего с эпизодами одного их многочисленных народных восстаний XVIII века.

Однако запись и публикация башкирских народных песен начались значительно позже. Так, в 20-е годы XIX века поэтом-декабристом П. М. Кудряшовым в переводе на русский язык в журнале «Вестник Европы» было опубликовано несколько исторических песен об участии башкирских конников в Отечественной войне 1812 годы. Научная ценность этих публикаций заключается в том, что песни эти сохранились только в записи П. М. Кудряшова.

Интересные наблюдения о природе башкирских народных песен имеются в обширном предисловии В. И. Даля к публикации в переводе на русский язык одного из своеобразных эпических сказаний башкирского народа «Заятуляк и Хыухылу» под названием «Башкирская русалка».

Собирание и изучение башкирского музыкального фольклора началось сравнительно поздно (в 30-е годы XIX века). Первыми собирателями и исследователями были А. А. Алябьев, Р. Г. Игнатьев, Г. Х. Еникеев, А. И. Оводов, С. Г. Рыбаков, М. И. Султанов.

В 1870 году И. П. Покровский издает на татарском и русском языках «Сборник башкирских и татарских песен» (215 четверостишей), явившийся одним из первых крупных публикаций народных песен. Составленный, по словам самого И. П. Покровского, «при содействии башкира второй Усерганской волости Ю. Аминева», этот сборник ценен тем, что дает нам возможность изучить языково-поэтические особенности башкирской песенной поэзии того времени.

Примерно в те же годы Р. Г. Игнатьев опубликовал «песню о батыре Салавате». Подробные сведения о природе башкирских народных песен содержатся в его работе «Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор», опубликованной в 1894 году в Казани.

В 1897 году в Петербурге была напечатана книга С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». В ней опубликовано более 200 песен с нотами и текстами на башкирском и русском языках, записанные им в 1892, 1894 годах в Учалинском, Абзелиловском и Баймакском районах современного Башкортостана. Среди опубликованных в ней песен были и башкирские. Большинство песенных текстов сопровождается историями песен. Однако записи песен были несовершенными. Они лишь приблизительно передают мелодическую и ритмическую структуру напевов. Но значение их в том, что это были первые публикации башкирского музыкального фольклора, яркого с самобытного, познакомившие общественность с музыкальной культурой башкирского

народа.кроме того, большинство песенных текстов сопровождается историями песен. Книга содержит сведения об известных певцах и кураистах того времени.

В конце XIX – начале XX века публикацией башкирских народных песен занимались З. Уммати, М. Султанов, Ф. Туйкин и др.

В 1901 г. В Лейпциге был опубликован сборник «Мусульманские песни», в который вошли башкирские и татарские мелодии, записанные С. Рыбаковым и обработанные для голоса с фортепиано композитором А. Гречаниновым.

Систематическое изучение башкирского фольклора стало возможным лишь после революции 1917 года. Еще в 20-е годы большая работа была проведена Научным обществом по изучению Башкортостана. Были опубликованы многочисленные материалы и по песенному творчеству башкир. Появился ряд статей С. Салимова, в которых рассматривались вопросы песенного наследия.

Однако отношение к фольклору наследию в целом и к народным песням в частности в 20-е годы было довольно противоречивым и сопровождалось многочисленными дискуссиями. Некоторые писатели и журналисты, исходя их пролеткультовских позиций, игнорировали традиционный фольклор, считая его признаком отсталости, «остатком феодализма», «буржуазными напевами» и т. д. Особенно характерна в этом плане дискуссия по поводу статьи-публикации М. Бурангулова «Предание о Шауре-снохе».

Большая собирательская работа была проведена в 30 – 40-е годы.

В этой области работали И. В. Салтыков, С. Х. Габяши, А. С. Ключарев.

В 1930-е годы появились публикации башкирских народных песен, записанные композиторами С. Габяши, И. Салтыковым, К. Рахимовым, А. Ключаревым. В последующие годы собирали и записывали песенный фольклор композиторы З. Исмагилов, Х. Ахметов, Р. Муртазин другие.

Были изданы и небольшие сборники народных песен: Башкирские советские народные песни / Сост Г. Салям.

Песни о батырах / сост Г. Ишбулатов.

Башкирские конники в Отечественной войне 1812 года/ Сост. А. Н. Усманов.

После организации в 1851 году Башкирского филиала АН СССР были достигнуты значительные успехи в сборе, публикации и научном изучении башкирского музыкального фольклора.

В 1954 г. Институтом истории, языка и литературы Башкирского филиала Академии наук СССР был издан сборник «Башкирские народные песни», включившие в себя более 200 песенных и инструментальных образцов народной музыки. Составителями этого фундаментального труда явились Х. Ф. Ахметов, Л. Н. Лебединский, А. И. Харисов.

С 1959 года стали регулярно проводится фольклорные экспедиции.

В начале 1960-х годов появились фундаментальные исследования поэтического наследия башкирского народа. Среди них «Эпические памятники башкирского народа», «Башкирский народный героический эпос» доктора филологии А. Н. Киреева, «Литературное наследие башкирского народа» доктора филологии А. И. Харисова.

Значительный интерес представляют также работы «Исторические песни башкирского народа» С. А. Галина, «Собиратели и исследователи музыкального творчества башкирского народа» Л. П. Атановой.

Большую роль в приобщении широкой общественности к музыкальному фольклору башкирского народа сыграли публикации Л. Н. Лебединского, М. П. Фоменкова, Х. Ф. Ахметова.

В 1962 году вышла книга Л. Н. Лебединского «Башкирские народные песни и наигрыши», в которую вошло 100 песен и инструментальных наигрышей, нотированных автором.

Фоменков М. П. Башкирская народная песня. – Уфа, 1976 г. С

Сборник «Башкирские народные песни и легенды об отечественной войне 1812 года». Сост С. Галин.

С. Галин «Годы и песни» (1967), «Песенная поэзия башкирского народа» (1979).

Ахметов Х. Ф. Башкирские протяжные песни. – М., 1978.

Эти сборники лают возможность познакомиться с многими образцами башкирского музыкально-поэтического творчества, с их жанровыми особенностями, а также особенностями их мелодической, ладовой, ритмической и поэтической структур.

Позже фольклористами Н. Шункаровым и С. Галиным записаны, а композитором К. Рахимовым расшифрованы неизвестные ранее образцы кубаиров и баитов – древнейших жанров башкирского музыкально-поэтического творчества, напевы которых считались утерянными и забытыми.

Ежегодные фольклорные экспедиции, проводимые Институтом истории, языка и литературы Башкирского филиала Академии наук СССР, Уфимским государственным институтом искусств и Хоровым обществом Башкирии в 1970-е годы, давали новые материалы, новые записи неизвестных ранее произведений музыкально-поэтического творчества башкирского народа. Их расшифровка, освоение и изучение которых позволяют расширить представления о башкирской народной песне, обогатить репертуар ее исполнителей новыми образцами башкирской песни.

В 1980 – 1990-е гг. в республике продолжалась интенсивная работа по сбору и публикации БМФ.

Башкирское народное творчество: Песни и наигрыши/ Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 1983 г. Сулейманов Р. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа, 1995.

Ихтисамов Х. С. Системная еклассификация жанров и стилей традиционного башкирского музыкального фольклора. Традиции и новаторство в музыке.- Алма-Ата, 1980.

С. Галин «Башкирские народные песни» (1994).

В последние годы музыковедами республики начата работа по изучению репертуара и исполнительского мастерства отдельных певцов и кураистов. Заметным явлением в истории нашей фольклористики явилась книга «Мелодии седого Урала» на башкирском языке, составленная из репертуара известного кураиста Карима Диярова, в которой представлены более 70 песен и мелодий с их историями и нотами.

Фольклор народов Башкортостана / Сост. Ф. А. Абдуллина. – Уфа: Изд-во БГПИ, 2004.

Жанровая классификация БМФ

Вопросы классификации народных песен в науке разработан недостаточно. При этом применяется несколько принципов:

1. Тематический, временной (старинные, советские);
2. функционально-бытовой (обрядовые и необрядовые);
3. Музыкально-стилистический (протяжные, короткие);
4. Жанрово-тематический (лиро-эпические, лирические).

Музыкально-стилистический признак: озон-кюй, халмак-кюй, хамак-кюй, кыска-кюй, бию-кюй

Жанры: эпические, исторические, лирические, бытовые-шуточные.

Озон-кюй.

Диапазон большинства напевов озон-кюй широк: от октавы до двух октав, у большинства песен этого стиля диапазон от дуодецимы до двух октав.

Большинство напевов начинается в высоком, напряженном регистре (при этом часто с самого высокого звука данного напева) и затем, после ясно ощутимого стремления удержаться в этом регистре, спускается вниз. Другая часть напевов хотя и начинается в среднем регистре, но затем поднимается в верхний, стремится в нем закрепиться и затем спускается в низкий. Что же касается напевов , начинающихся в низком регистре9но затем

всегда путем скачка или постепенно переходящих в верхний и, наконец, спускающихся вниз), то количество их невелико. Напевы, совершенно лишенные верхнего напряженно звучащего регистра, иначе – ограничивающиеся регистрами средним и низким, встречаются крайне редко.

В большинстве напевов озон-кюй последний звук одновременно является и самым низким звуком. У остальных последний звук напева является вторым, третьим и иногда четвертым снизу, считая от наиболее низкого. Как правило, этот последний звук берется непосредственно после самого низкого, или же после одного-двух рядом лежащих низких звуков.

Переход мелодии из верхнего регистра в низкий происходит большей частью путем более или менее резкого падения. Очень редко это падение сглаживается некоторой задержкой в среднем регистре.

ВВЕДЕНИЕ В СПЕЦИАЛЬНОСТЬ

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 р-р, 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.

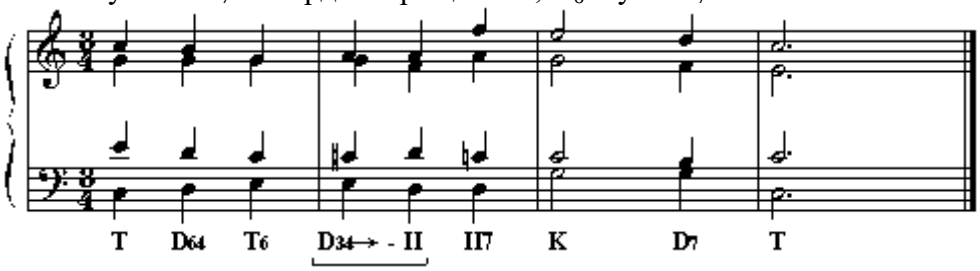
В этой программе при создании слайдов можно использовать уже известные нам по программе Word автофигуры и WordArt, различные способы заливки шрифтов, теней, участков рисунков.

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.

Методические материалы
По дисциплине гармония

ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ

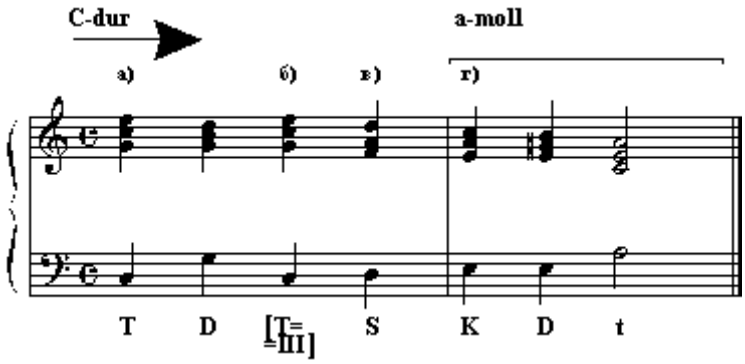
1. ***Отклонением*** называется временный переход в новую тональность с последующим возвращением в первоначальную.
По сути, это модуляция, но не доведенная до своего завершения - "несовершенная". Для выполнения отклонения применяются ПОБОЧНЫЕ доминанты, то есть аккорды доминантовой группы из новой (временной) тональности. В качестве побочных доминант используются D_7-аккорд в обращениях, D_6 и умVII_7.



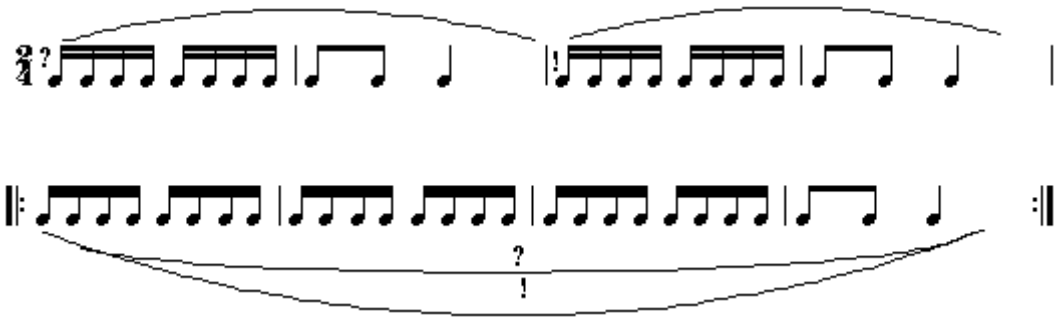
Задание

Найдите побочные доминанты ко всем тональностям 1-й степени родства тональностей C-dur и a-moll, сыграйте их с соответствующими разрешениями.
2. ***Модуляция*** - переход в новую тональность с последующим закреплением в ней. Модуляция осуществляется в несколько этапов:
а) показ исходной тональности - автентический или плагальный оборот;
б) выявление общего аккорда и приравнивание к новой тональности;
в) выбор модулирующего аккорда, который должен быть нехарактерным для исходной тональности и характерным для новой;
г) закрепление в новой тональности с помощью кадансового оборота.

3. ***Модуляция из мажора в параллельную тональность*** C-dur → a-moll:

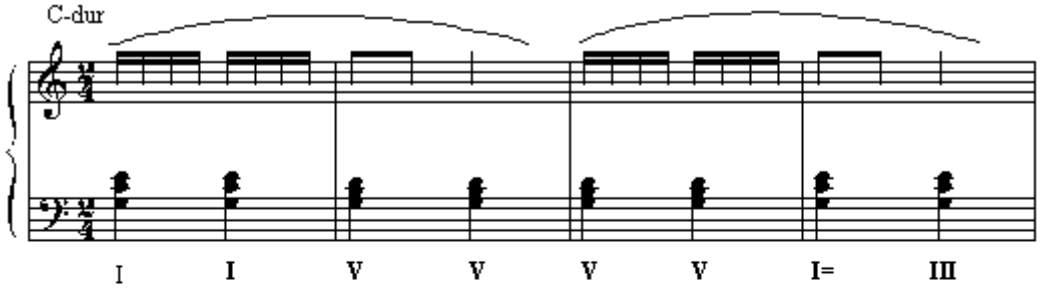


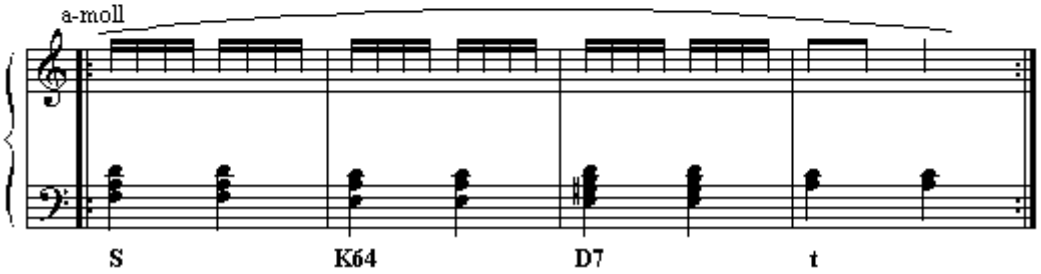
а) показ тональности выполнен автентическим оборотом;
б) в качестве общего аккорда выбрана тоника, которая в тональности a-moll является трезвучием третьей ступени;
в) в результате приравнивания мы оказались в тональности a-moll и в качестве модулирующего аккорда выбираем субдоминантовое трезвучие;
г) закрепление выполняем кадансовым оборотом K_{64} - D - t.
Данную гармоническую последовательность мы выберем в качестве основы для импровизации. Для этого аккорды уложим в рамки "ми" малой октавы и "фа" первой октавы. Ритмический рисунок проговариваем "про себя" на слоги "тра-та-та-та":



Первые два такта озвучиваем гаммой с вопросительной интонацией. Следующими двумя тактами, двигаясь по гамме, выполним интонацию ответа. Вторая строчка, протяженностью в четыре такта, непрерывным движением объединяет две тактовые пары (2+2=4).

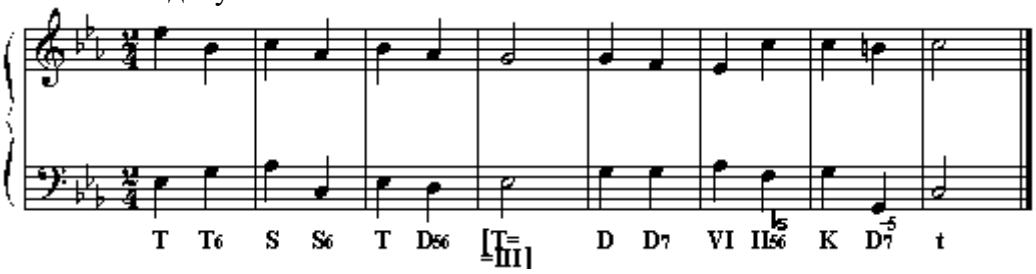
Реприза завершит наше построение, которое будем называть СУММИРОВАНИЕМ.





Задания

1. Решить задачу.



Правила гармонии: D_7-аккорд может разрешиться в трезвучие VI ступени с удвоенным терцовым тоном (см. 6-й такт);

- D_7-аккорд часто используется без квинтового тона и называется "неполный D_7-аккорд";
- D_7^{-5} (см. 7-й такт).

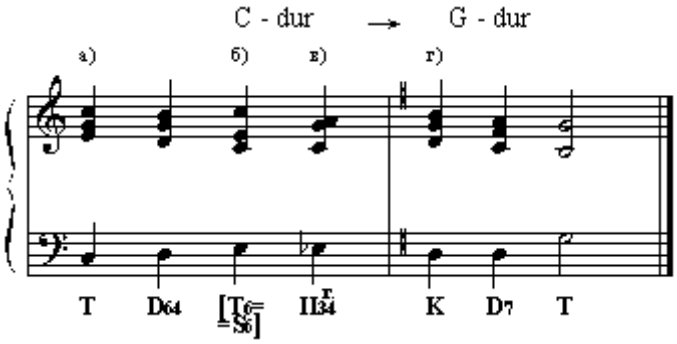
2. Сольфеджировать одноголосие.

3. По схеме (§3) играть и петь по вертикали модуляции F-dur → d-moll, G-dur → e-moll.

4. Играть трехголосие, одновременно сольфеджировать средний голос; при повторении петь нижний голос.

МОДУЛЯЦИЯ В ДОМИНАНТОВУЮ ТОНАЛЬНОСТЬ

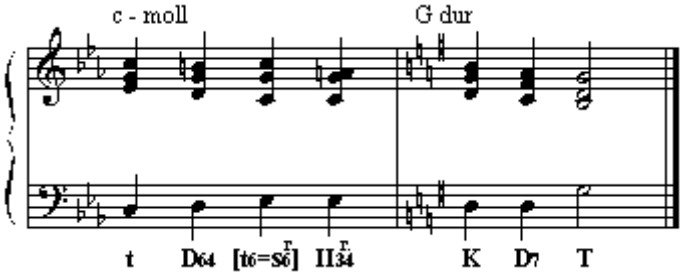
1. ***Схема***



а) Показ тональности проходящим оборотом.
б) Исходная тоника является субдоминантой тональности G-dur, поэтому приравниваем T_6=S_6.
в) После приравнивания тональность изменилась на G-dur. В качестве модулирующего аккорда выберем II_{34}-аккорд, чтобы сделать созвучие нехарактерным для исходной тональности, возьмем его в гармонической разновидности - понизим квинтовый тон "es".
г) Поскольку мы находимся в новой тональности, необходимы и новые ключевые знаки.

Модуляция из минора в тональность гармонической доминанты

Незначительные изменения появляются при модуляции из минора в тональность пятой ступени. Это касается тоники и субдоминанты при показе тональности. При закреплении модуляции изменения практически отсутствуют. Причина кроется в том, что из минора переход осуществляется в тональность гармонической (мажорной) доминанты.

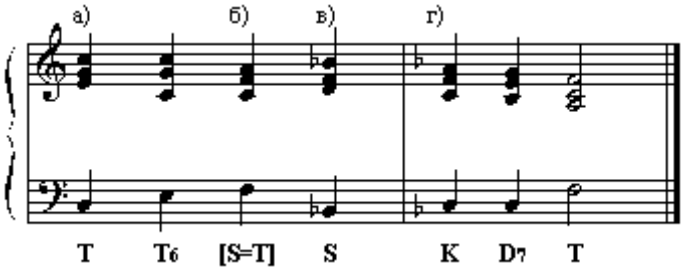


Задания

1. Простроить, играть, сольфеджировать модуляции: G-dur → D-dur; D-dur → A-dur; B-dur → F-dur; f-moll → C-dur.
2. Сольфеджировать одноголосие. Пример транспонировать.
3. Досочинить восемь тактов в параллельном мажоре и выстроить трехчастную форму, где А - оригинал, В - ваше сочинение, А - реприза.
4. Играть два верхних голоса, одновременно сольфеджируя нижний.

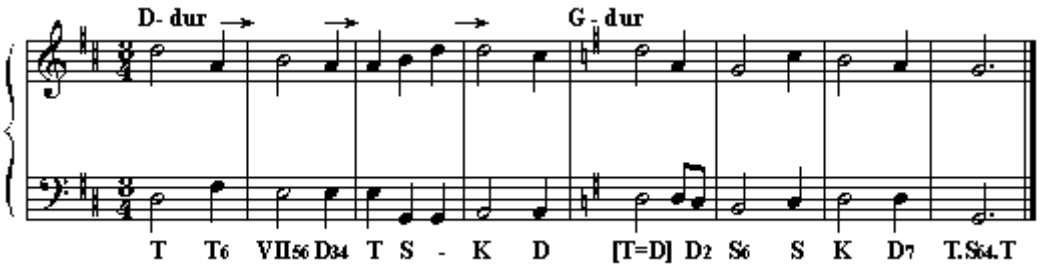
МОДУЛЯЦИЯ В СУБДОМИНАНТОВУЮ ТОНАЛЬНОСТЬ

1. ***Схема***

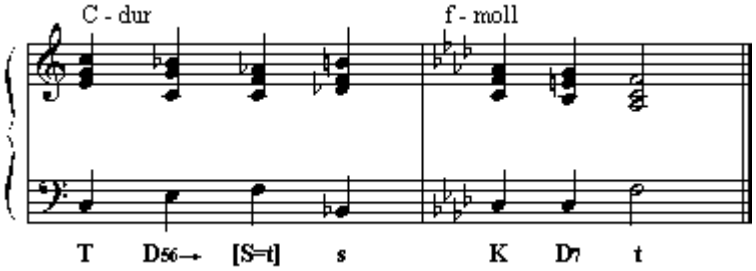


а) Показ тональности представлен плагальным оборотом.
б) Завершение оборота - субдоминанта - приравнивается к тонике новой тональности.
в) Модулирующий аккорд - субдоминанта Фа мажора, как нехарактерный для исходной тональности аккорд, отстраняет нас от до-мажорного звукоряда.
г) Закрепление выполняется традиционным кадансовым оборотом.

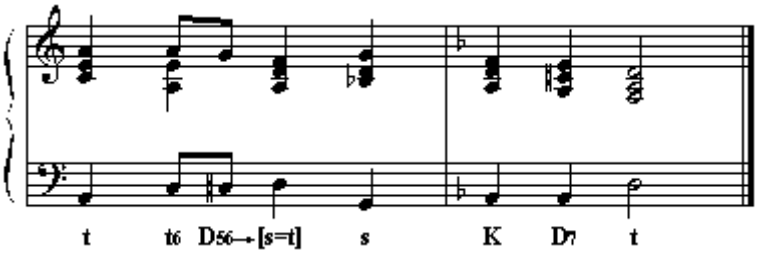
2. ***Задача***



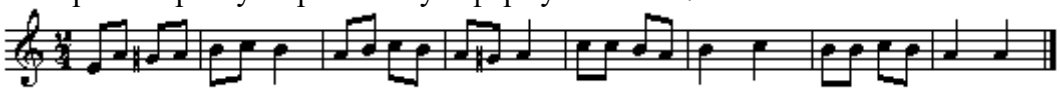
Модуляция из мажора в тональность гармонической субдоминанты
Если модуляция в гармоническую доминанту преодолевает разницу в четыре ключевых знака диезного направления, то модуляция в гармоническую субдоминанту преодолевает ту же разницу, но бемольного направления.
Схема модуляции мало отличается от стандартной (§1). Изменения начинаются с приравнивания минорной субдоминанты. Новая тональность - минорная. Помним, что минор должен быть гармоническим и его доминантовые аккорды - мажорные.



5. ***Модуляция из минора*** в субдоминантовую тональность потребует вводного тона к субдоминанте на этапе показа исходной тональности.



Задания
1. Построить, играть модуляции: F-dur → B-dur, G-dur → C-dur, D-dur → g-moll, c-moll → f-moll, a-moll → d-moll.
2. Досочинить восемь тактов в субдоминантовой тональности с модуляцией в a-moll. Выстроить простую трехчастную форму A - B - A.



Подобрать аккомпанемент, играть как инструментальную пьесу.

ДИРИЖИРОВАНИЕ

Тема 1. Анализ хоровых произведений (со студентом в классе)

Это несложные партитуры: обработки народных песен, авторские хоровые миниатюры.

План анализа хорового произведения.

• Общий историко-стилистический анализ.

1. Общий анализ содержания, основная идея, сюжет.
2. Литературный текст, его автор, эпоха создания.
3. Композитор, его биография, характеристика творчества
4. Жанр произведения.
5. Соотношение музыкального и поэтического текстов.

• Музыкально-теоретический анализ.

1. Форма произведения, склад изложения, тональный план, гармония, метроритм, интервалика.
2. Музыкально-тематический анализ. Темп, агогика, оттенки.
3. Анализ музыкально-выразительных средств, при помощи которых создаётся образ.

• Вокально-хоровой анализ.

1. Тип и вид хора, характеристика хоровых партий, их диапазоны, тесситурные условия.
2. Особенности мелодического и гармонического строя.
3. Особенности ансамбля – ритмического, динамического и др. Зависимость ансамбля от фактуры.
4. Манера звуковедения, вопросы дыхания особенности дикции.

• Исполнительский анализ.

1. Раскрытие связей литературного и музыкального текста.
2. Определение стилистических особенностей музыки.
3. Интерпретационный план, как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта.

Подробный анализ поэтического и музыкального текста позволит студенту разобраться в замысле данного произведения. Опираясь на художественный замысел произведения, студент и преподаватель выстраивают исполнительский план. Этот план должен быть реализован как в исполнении хоровой партитуры на фортепиано, так и в дирижировании.

При работе в классе и на занятиях по самоподготовке желательно письменно фиксировать все наблюдения, сделанные в ходе работы над партитурой. Эти наблюдения могут касаться драматургии произведения, образной сферы, средств музыкальной выразительности, приёмов хорового письма.

Рекомендации:

Сведения об авторе поэтического текста должны быть лаконичными. Необходимо назвать годы жизни, эпоху, основные произведения поэта и жанры в которых он писал.

Подробно рассказать о тексте, выбранном композитором: полностью или частично использован поэтический текст, указать пропущенные или произвольно повторяемые поэтические строки.

Об авторе музыкального текста (композиторе) необходимо указать основные биографические данные, общую характеристику творчества и более подробно осветить вокально-хоровое творчество.

Музыкально-теоретический анализ позволит нам проникнуть в творческую лабораторию композитора, в меру нашей пытливости и фантазии. На основе музыкально-теоретического анализа, мы можем добиться выполнения всех деталей художественного замысла. Знакомство с хоровой партитурой целесообразно начинать с анализа

музыкальной формы. При этом следует обращать внимание на анализ каденций, который позволит оценить соотношения разных разделов формы. Следующий этап работы – рассмотрение средств музыкальной выразительности: мелодика, гармония, метр, ритм, темп, динамика и т.д. Необходимо также определить расположение кульминаций частных и общей.

Вокально-хоровой анализ предполагает определение диапазона каждой хоровой партии, всего хора в целом, состава хора, типа и вида хора. Значительное внимание нужно уделить всем видам ансамбля: интонационному, ритмическому, тембровому, гармоническому и т.д. Также характеру звука, особенностям певческого дыхания, вокальным штрихам, фразировке, дикции, орфоэпии. Для дирижера итогом анализа является правильно найденный характер жеста в каждом конкретном произведении. Профессиональная задача дирижера – передать исполнительский план, посредством дирижерского жеста, воплощая музыкально-поэтические образы.

Тема 2. Разбор хоровой партитуры (со студентом в классе).

Музыкально-теоретический анализ

Определение формы произведения: одночастная (период), куплетная, куплетно-вариационная, двухчастная (простая, сложная), трехчастная (простая, сложная), строфическая, вариации, рондо, соната, цикл. Особенности использования композитором традиционной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (размер и соотношение частей и др.).

Характеристика мелодии-темы: характер, интонация, ритмические и ладовые особенности строения. Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями.

Темп, его отклонения, определение смыслового содержания темпа, метроритма и размера произведения. Анализ темповых отклонений.

Разбор ладотональных особенностей произведения, характеристика тонального плана (основная тональность, отклонения, модуляции), ладовых особенностей (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Потактовая схема гармонического анализа: подробный разбор гармонии с общепринятым обозначением функций и названием каждого аккорда.

Характеристика хоровой фактуры (гармоническая, гомофонно-гармоническая, полифоническая, смешанная); взаимосвязь ее с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

Роль и значение аккомпанемента (для произведений с сопровождением).

Вокально-хоровой анализ

Определение типа, вида и состава хора, диапазонов хоровых партий и хора в целом (нотные примеры), тесситуры, степени вокальной загруженности хора и отдельных хоровых партий, роли различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента).

Приемы хорового изложения (tutti, использование неполного состава хоровых групп, divisi, сопоставление, постепенное включение, дублирование, перекрещивание, колористические приемы).

Выявление специфики певческого дыхания (по фразам, цепное), характера звука («светлый», «темный» и др.), приемов звуковедения (legato, non legato, marcato, staccato).

Анализ особенностей хорового строя. (Выявление наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Краткое описание методических приемов преодоления интонационных трудностей.

Анализ типов и видов ансамбля (общий и частный, естественный - искусственный, мелодический, динамический, ритмический, дикционный, тембровый, темповый).

Анализ дикционных особенностей произведения. На основе анализа литературного текста краткое описание методов работы над дикцией (учет подтекстовки, бестекстового пения и т.д.).

Определение количественного состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний) и его квалификации (профессиональный, опытный, самодеятельный, начинающий).

Тема 3. Чтение с листа хоровых партитур (со студентом в классе)

Чтение с листа – важнейший навык в курсе чтения хоровых партитур. Основная задача чтения с листа – ознакомление с неизвестным сочинением.

Чтение хоровых партитур (далее – ЧХП) – процесс мысленного восприятия музыки, записанной в виде партитуры, а также исполняемой партитуры на фортепиано. ЧХП – начало освоения дирижером музыкального произведения в целях создания внутренней «модели» исполнения, что предшествует дирижерскому действию. ЧХП – практическая учебная дисциплина для дирижеров, композиторов, музыковедов. Исполнение партитур на фортепиано требует овладения специальными знаниями и навыками, умениями одновременно схватывать нотную запись в горизонтальном и вертикальном направлении. При исполнении хоровых партитур на фортепиано следует учитывать тесситурные особенности каждой хоровой партии, хорошо владеть legato (как наиболее типичным штрихом для пения) при осторожном употреблении правой педали; отмечать в игре цезуры текста.

Изучение предмета ЧХП предполагает также овладение практически важными навыками транспонирования, облегчения хоровой фактуры (в случае неудобства исполнения), умения играть одной рукой при одновременном дирижировании другой; пения с одновременной игрой. ЧХП играет важную роль в обучении хоровых дирижеров, т. к. дает возможность широкого знакомства с хоровой литературой, ее анализа, свободного пользования инструментом (фортепиано) при занятиях с хором.

При чтении с листа сначала следует зрительно ознакомиться с партитурой, определить состав хора, основную тональность, размер, темп, характер ритмического рисунка, особенности хоровой фактуры. Прочитав литературный текст, наметить границы фраз, места наиболее значительных цезур, кульминацию.

Читая с листа, следует как можно меньше смотреть на клавиатуру, сосредотачивая сове внимание на зрительном чтении незнакомого текста. Одним из необходимых навыков является умение смотреть вперед, то есть способность зрительно читать партитуру несколько вперед ее фактического исполнения.

Читая с листа необходимо обращать особое внимание на ритмическую сторону исполнения. Иногда можно допустить некоторую неточность в расположении аккорда или пропуск какого-либо звука, но нельзя мириться с неровной и неритмичной игрой, разрушающей саму идею произведения.

Работа над чтением с листа требует систематических занятий в этом направлении с самого начала обучения. Решающее значение приобретает последовательность в выборе образцов для чтения по возрастанию степени трудности. Слишком сложный текст приносит мало пользы, так как процесс чтения с листа в этом случае превращается в замедленный разбор, а за прочитанным с большим напряжением ошибками текстом учащийся не видит самого важного - содержания. Вначале следует проигрывать без подготовки только легкие одно – двухстрочные партитуры произведений а капелла, рассчитанные на 2-3-хголосный женский хор или детский.

Для приобретения беглости в читке хоровых партитур различного вида учащийся должен чаще самостоятельно заниматься чтением с листа без предварительной подготовки, используя для этого хрестоматии народной песни или детские песенные сборники.

Методические материалы
Инструментовка

Тема 1. Общие сведения о симфоническом, оркестре, партитуре

Симфонический оркестр – большой коллектив музыкантов для исполнения академической музыки преимущественно западноевропейской традиции. В основных чертах (количество групп, состав инструментов) сложился в эпоху ранней венской классики в связи с появлением нового крупного жанра – классической симфонии (отсюда специфическое название). Позднее «симфонической» стала называться вообще всякая музыка для данного инструментального состава – в том числе и созданная композиторами мировых национальных школ.

Симфонический оркестр состоит из инструментов, история которых неразрывно связана с историей музыки Западной Европы. Музыка, которая пишется в расчёте на симфонический оркестр (также называемая «симфонической»), как правило, принимает во внимание стиль (жанровую специфику, музыкальный язык, вплоть до ограничений, налагаемых конструктивными особенностями данного инструмента), сложившийся в рамках европейской музыкальной культуры.

Основу симфонического оркестра составляют четыре группы инструментов: струнные смычковые, деревянные и медные духовые, ударные. В ряде случаев в состав оркестра включаются и другие инструменты (прежде всего, арфа, а также фортепиано, орган, челеста, клавесин).

Оркестр полной величины, требуемый некоторыми масштабными произведениями XIX и XX веков, может включать в себя до 110 музыкантов. Оркестры малого состава могут состоять из не более чем пятидесяти исполнителей: такие коллективы или работают в малых городах, где существование полномасштабного оркестра экономически нецелесообразно, – или специализируются на исполнении более ранней музыки, рассчитанной на небольшие составы, и сочинений, предназначенных композиторами для более камерного музицирования, и могут называться камерными оркестрами. Иногда для обозначения размеров оркестра используется количество представленных в нём духовых инструментов: состав оркестра, в котором играют два флейтиста, два гобоиста (труб при этом также две, а валторн может быть одна или две пары) и т. д., называют парным, состав с тремя флейтистами и т. д. – тройным. В тройном составе к паре основных деревянных духовых инструментов добавляется его разновидность: к флейтам – флейта-пикколо, к гобоям – английский рожок, к кларнетам – бас-кларнет, к фаготам – контрафагот. При этом исполнитель на этих видах инструментов может совмещать их с основным типом, то есть флейтист-пикколист играть также и на третьей флейте, исполнитель на английском рожке – на третьем гобое, и т. д. При дальнейшем увеличении состава (четверном, пятерном) в группы деревянных духовых инструментов могут быть добавлены альтовая флейта, малый кларнет (пикколо) in Es, гобой д’амур, а в группы медных духовых – вагнеровские (валторновые) тубы, басовая труба или труба-пикколо, разные виды басовых туб, чимбассо.

Истоки симфонического оркестра прослеживают в европейском инструментальном музицировании XVI века, связывая его историю с совершенствованием струнных инструментов. В эпоху барокко оркестр нельзя было представить без клавесина, нередко в состав входили лютня, мандолины. «Классический» состав симфонического оркестра сложился в партитурах Л. ван Бетховена и в музыковедческой литературе именуется «бетховенским». В этот оркестр, помимо струнных смычковых инструментов, занявших в нём ведущее положение, – скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов (так называемого смычкового квинтета, поскольку скрипки делятся на первые и вторые, – входили парные составы деревянных духовых инструментов (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета и 2 фагота) и группа медных духовых (2, 3 или 4 валторны и 2 трубы); ударные были представлены литаврами.

Во второй половине XIX века «бетховенский» оркестр уже классифицировался как малый симфонический; большой состав оркестра, начало которому также положил Бетховен, в своей Девятой симфонии (1824), отличался от малого не только расширенным составом каждой секции, но и некоторыми дополнительными инструментами: в нём появились малая флейта, контрафагот, тромбоны, треугольник, тарелки и большой барабан. Позже, в эпоху романтизма в симфоническом оркестре появились арфы, тубы, английский рожок, колокола. Уже в 40-х годах XIX века оркестр Берлинской оперы при необходимости мог обеспечить состав в 14 первых и 14 вторых скрипок, 8 альтов, 10 виолончелей, 8 контрабасов, по 4 каждого из деревянных и медных духовых инструментов, литавры, большой барабан, тарелки и 2 арфы. Берлиоз в трактате об инструментовке описал оркестр еще большего состава, который был необходим для исполнения его собственных партитур. Еще большее число инструментов включает вагнеровский оркестр.

До начала XIX века дирижёр во время исполнения сам играл – обычно на клавесине или на скрипке. Однако постепенно дирижеры отказались от подобного совмещения.

Оркестровая партитура – многострочная нотная запись всех партий музыкального произведения, предназначенного для оркестра.

Основным признаком партитурного принципа нотации является вертикальное расположение нотоносцев, объединённых акколадой и разделённых на такты. Партитурный принцип нотации развивался на протяжении IX – XIII столетий как письменная форма многоголосия и композиторской техники, когда эволюционировали ранние образцы европейской буквенной нотации, а также невменная, дасиальная (дасийная), диастематическая, крюковая, квадратная и готическая её формы. Поворотным моментом стало распространение мензуральной нотации, органной и лютневой табулатур.

Для симфонического оркестра партии располагаются по следующим группам:

– деревянные духовые музыкальные инструменты,
– медные духовые,
– ударные,
– арфа,
– смычковые.

В каждой из групп партии располагаются по высоте звучания. Партии солирующих инструментов, вокальных голосов и хора помещаются между партиями арфы и смычковых инструментов.

Тема 2. Струнно-смычковые инструменты, общая характеристика

Контрабасы, виолончели, альты и даже скрипки появились далеко не первыми, им предшествовали виолы, которые стали популярными в пятнадцатом веке. Звук у них был мягкий и нежный, поэтому очень скоро они стали любимицами всяческих оркестров. Струнные смычковые инструменты как таковые появились задолго до виол, но всё равно они намного моложе инструментов щипковых.

Смычок придумали в Индии, даже древние греки об этом ещё не знали. Арабы, персы, африканцы передавали его из страны в страну, как эстафетную палочку, и постепенно (к восьмому веку) смычок попал в Европу. Там образовались струнные смычковые инструменты, которые, видоизменяясь, дали жизнь сначала виоле, а затем скрипке.

Смычковые инструменты являются основой симфонического, да и камерного оркестров, представить себе музыку без этой группы не представляется возможным. Именно смычковые музыкальные инструменты придают мелодии плавность, протяженность, изящество. Звук в инструментах этой группы извлекается с помощью смычка, которым проводят по натянутым струнам. Струны резонируют с корпусом инструмента и передают колебания воздуха слушателям. В отличие от струнной

щипковой группы, смычковые не имеют ладов, что затрудняет игру и обучение музыкантов. Нахождение места нажима струны для получения нужного звука – дело многих лет обучения, таланта, кропотливого труда и тонкого музыкального слуха.

Скрипка. «Царица оркестра». Является струнным смычковым инструментом верхнего регистра. Несмотря на внешнюю хрупкость и изящество, таит в себе огромные возможности и неожиданную силу звука, и абсолютно заслуженно считается самым совершенным музыкальным инструментом. Состоит скрипка из двух основных частей – корпуса специфической округлой формы и грифа, на котором расположены струны и колковая коробка. Смычок для скрипки изготавливается из деревянной трости на которой натянут конский волос.

Альт. Несмотря на тотальную популярность скрипки, альт является важной составляющей симфонического оркестра. И по размерам, и по возрасту (появился в конце XV века) альт можно назвать «старшим братом» великой скрипки. Звучание альта более густое, бархатистое, но менее яркое. Размер инструмента требует несколько иных приемов игры, большей растяжки пальцев и силы рук. Альтистами, как правило, не становятся с детства, на инструмент переходят в училище, консерватории скрипачи с более крупным телосложением.

Виолончель. По размерам виолончель почти в три раза больше обычной скрипки. Инструмент устанавливают на полу, вертикально, и играют сидя (в прошлые века виолончель устанавливали на специальный стул и играли стоя, после изобрели специальный металлический шпиль). Звучание виолончели густое, сочное, певучее, по тембру очень напоминающее человеческий голос (по тембру – баритон). В наши дни виолончель – незаменимый инструмент симфонического и камерного оркестров, создано множество сольных произведений, одним из самых ярких можно считать виолончельное соло «Лебедь» композитора Сен-Санса из оркестрового цикла «Карнавал животных».

Контрабас. Самый низкий по звучанию струнный смычковый инструмент в симфоническом оркестре. Как сольный инструмент выступает редко, поскольку на нем сложно добиться точности и остроты интонации, но выступает неким музыкальным «фундаментом», на который опирается звучание остальных инструментов. Контрабас – неотъемлемая составляющая не только симфонического оркестра, но и джазовых, эстрадных музыкальных коллективов. На инструменте играют стоя или на высоком табурете, высоту инструмента можно регулировать изменением высоты шпиля.

Тема 3. Деревянные духовые инструменты, общая характеристика

На ранних этапах своего развития эти инструменты изготовлялись исключительно из дерева, откуда исторически и произошло их название. Современные деревянные духовые инструменты редко делают из дерева, чаще применяют различные сплавы металлов (никель, серебро, золото, платина) или пластик. В группу деревянных духовых инструментов входят инструменты четырёх семейств со всеми своими разновидностями (семейство флейт, гобоев, кларнетов, фаготов).

Деревянные духовые инструменты представляют собой трубки цилиндрического или конического сечения. Расширенная часть трубки – раструб. Это важнейшая темброобразующая часть инструмента. Части трубки с клапанами и рычагами – колена. Все деревянные духовые инструменты для удобства хранения и транспортировки делаются разборными.

По способу вдувания струи воздуха деревянные духовые инструменты делятся на два типа:

1. лабиальные (лат. labium – губы), в которых воздух вдувается через специальное поперечное отверстие в головке инструмента. Вдуваемая воздушная струя рассекается об острый край отверстия, благодаря чему приходит в колебание столб воздуха внутри трубки. К такому типу инструментов относится флейта и её народный вариант дудка.

2. язычковые (лингвальные; лат. lingua – язык), в которых воздух вдувается через язычок (трость), укреплённый в верхней части инструмента и являющийся возбудителем колебания воздушного столба внутри инструмента. Трости бывают двух типов.

Одинарная трость представляет собой тонкую камышовую пластинку, закрывающую отверстие в мундштуке инструмента, оставляя в нём узкую щель. При вдувании воздуха трость, вибрируя с большой частотой, принимает различное положение, то открывая, то закрывая канал в мундштуке инструмента. Вибрация трости передаётся столбу воздуха внутри инструмента, который также начинает вибрировать, таким образом, производя звук. К инструментам, использующим одинарную трость, относятся традиционные кларнет и саксофон.

Двойная трость состоит из двух тонких камышовых пластинок, плотно соединяющихся друг с другом, которые, вибрируя под влиянием вдуваемого воздуха, замыкают и размыкают щель, образуемую ими самими. К инструментам с двойной тростью относятся современные гобой и фагот, старинные шалмей и круммхорн, большинство народных духовых инструментов – дудук и зурна.

Группа деревянных духовых инструментов формируется по ансамблевому принципу: каждый исполнитель имеет свою партию. Партии духовых пишутся парами на нотоносце.

Процесс формирования группы деревянных духовых инструментов был более продолжительным и сложным, чем струнной группы. Длительное время ее состав ограничивался флейтами, гобоями и фаготами. Лишь к концу XVIII века с появления в симфоническом оркестре кларнетов группа деревянных духовых инструментов приобрела статус самостоятельной группы оркестра.

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКЕ

Тема 1. Музыкальный компьютер как основное средство для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

Эра цифровых технологий, в которую вступило человечество на исходе второго тысячелетия, оказывает огромное влияние на все стороны жизни, в том числе и на жизнь искусства. Основа всей новой музыкальной продукции в мире сегодня создается и записывается при помощи электронных музыкальных инструментов и музыкальных компьютеров. Компьютерная музыка становится важнейшей составляющей современной музыкальной культуры. Звуковой материал, представленный в цифровом формате, объективно является основой обновления музыкального искусства и музыкальной культуры в целом: появляются новые выразительные возможности, возникают новые жанры, стили, открываются новые художественные формы выражения и отображения музыкального пространства и многое другое. На рубеже XX и XXI веков возникло новое направление в музыкальном творчестве и музыкальной педагогике, обусловленное быстрым развитием электронных музыкальных инструментов – музыкально-компьютерные технологии. Новые высокотехнологичные творческие средства требуют от музыкантов умения профессионально владеть ими для успешного решения художественных задач, обусловленных развитием современных музыкально-компьютерных технологий.

Развитие цифровых технологий производит дальнейшие усовершенствования в проявлениях закономерностей взаимодействия музыки, математики, информатики, но не отменяет сами эти закономерности, осмысление которых в их фундаментальных формах остается необходимым.

Сфера информатики содержит в себе немало возможностей, еще не используемых (или используемых в незначительной степени) музыкальной теорией и практикой – как с участием цифровых технологий и МКТ, так и независимо от них. С этой точки зрения содержание исследовательских работ, связанных с развитием данного направления, должны носить принципиально «открытый» характер, допуская, в частности, новые предложения и в отношении конкретных научных задач. Следует отметить, что постановка некоторых слишком сложных и широкомасштабных задач (например, статистического обобщения больших массивов данных) многие авторы пока сознательно воздерживаются, намеренно не используются различного рода готовые микрофрагменты, фрагменты, «заготовки» и «шаблоны». Они могут «появляться» в процессе генерации, но время жизни их ограничено временем сочинения одного музыкального фрагмента. Такой подход обеспечивает более непосредственное изучение «чистого», интуитивного процесса творчества, приближает нас к разгадке тайн самого творчества, предохраняя от практики комбинирования и тиражирования готовых штампов. Считаем постановку и решение таких задач более целесообразным в контексте разработки описанным нами ранее проектов, например, связанных с проблемой разработки интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира, использованием нечётких методов анализа в музыке, исследования проблемы когнитивного слуха профессионального музыканта и др.

С момента, когда компьютеры стали способны полноценно обрабатывать звуковую информацию в реальном времени, появились новые методы интерактивного взаимодействия пользователя (в том числе, учителя и ученика) с музыкальной моделью, сформировались новые взгляды на МК как на инструмент музыканта. Получили развитие направления, связанные с анализом и моделированием процесса музыкального творчества, которые открывают новые возможности, как в области теории музыки, так и психологии музыкального творчества в целом. Новые высокотехнологичные творческие средства требуют от музыкантов умения профессионально владеть ими для успешного решения художественных задач, обусловленных развитием современных МКТ.

Личностные результаты включают готовность и способность обучающихся к саморазвитию и личностному самоопределению, сформированность их мотивации к обучению и целенаправленной познавательной деятельности, систему значимых социальных и межличностных отношений, ценностно-смысловых установок, отражающих личностные и гражданские позиции в деятельности, социальные компетенции, правосознание, способность ставить цели и строить жизненные планы, способность к осознанию российской идентичности в поликультурном социуме.

Личностные результаты освоения основной образовательной программы основного общего образования должны отражать:

- воспитание российской гражданской идентичности: патриотизма, уважения к Отечеству, прошлое и настоящее многонационального народа России; осознание своей этнической принадлежности, знание истории, языка, культуры своего народа, своего края, основ культурного наследия народов России и человечества; усвоение гуманистических, демократических и традиционных ценностей многонационального российского общества; воспитание чувства ответственности и долга перед Родиной;
- формирование целостного мировоззрения, соответствующего современному уровню развития науки и общественной практики, учитывающего социальное, культурное, языковое, духовное многообразие современного мира;
- формирование осознанного, уважительного и доброжелательного отношения к другому человеку, его мнению, мировоззрению, культуре, языку, вере, гражданской позиции, к истории, культуре, религии, традициям, языкам, ценностям народов России и народов мира; готовности и способности вести диалог с другими людьми и достигать в нём взаимопонимания;
- освоение социальных норм, правил поведения, ролей и форм социальной жизни в группах и сообществах, включая взрослые и социальные сообщества; участие в школьном самоуправлении и общественной жизни в пределах возрастных компетенций с учётом региональных, этнокультурных, социальных и экономических особенностей;
- развитие морального сознания и компетентности в решении моральных проблем на основе личностного выбора, формирование нравственных чувств и нравственного поведения, осознанного и ответственного отношения к собственным поступкам;
- формирование коммуникативной компетентности в общении и сотрудничестве со сверстниками, детьми старшего и младшего возраста, взрослыми в процессе образовательной, общественно полезной, учебно-исследовательской, творческой и других видов деятельности;
- формирование ценности здорового и безопасного образа жизни; усвоение правил индивидуального и коллективного безопасного поведения в чрезвычайных ситуациях, угрожающих жизни и здоровью людей, правил поведения на транспорте и на дорогах;
- осознание значения семьи в жизни человека и общества, принятие ценности семейной жизни, уважительное и заботливое отношение к членам своей семьи;

Метапредметные результаты включают освоенные обучающимися межпредметные понятия и **универсальные учебные действия (регулятивные, познавательные, коммуникативные)**, способность их использования в учебной, познавательной и социальной практике, самостоятельность планирования и осуществления учебной деятельности и организации учебного сотрудничества с педагогами и сверстниками, построение индивидуальной образовательной траектории.

Метапредметные результаты освоения основной образовательной программы основного общего образования должны отражать:

- умение самостоятельно определять цели своего обучения, ставить и формулировать для себя новые задачи в учёбе и познавательной деятельности, развивать мотивы и интересы своей познавательной деятельности;
- умение самостоятельно планировать пути достижения целей, в том числе альтернативные, осознанно выбирать наиболее эффективные способы решения учебных и познавательных задач;
- умение соотносить свои действия с планируемыми результатами, осуществлять контроль своей деятельности в процессе достижения результата, определять способы действий в рамках предложенных условий и требований, корректировать свои действия в соответствии с изменяющейся ситуацией;
- умение оценивать правильность выполнения учебной задачи, собственные возможности её решения;
- владение основами самоконтроля, самооценки, принятия решений и осуществления осознанного выбора в учебной и познавательной деятельности;
- умение определять понятия, создавать обобщения, устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно выбирать основания и критерии для классификации, устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение (индуктивное, дедуктивное и по аналогии) и делать выводы;
- умение создавать, применять и преобразовывать знаки и символы, модели и схемы для решения учебных и познавательных задач;
- смысловое чтение;
- умение организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность с учителем и сверстниками; работать индивидуально и в группе: находить общее решение и разрешать конфликты на основе согласования позиций и учёта интересов; формулировать, аргументировать и отстаивать своё мнение;
- умение осознанно использовать речевые средства в соответствии с задачей коммуникации для выражения своих чувств, мыслей и потребностей; планирования и регуляции своей деятельности; владение устной и письменной речью, монологической контекстной речью;
- формирование и развитие компетентности в области использования информационно-коммуникационных технологий (далее ИКТ– компетенции);
- формирование и развитие экологического мышления, умение применять его в познавательной, коммуникативной, социальной практике и профессиональной ориентации.

Тема 2. Основы акустики как средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

Акустика (от греч. axoystixos – слуховой) – наука, изучающая объективные физические закономерности музыки в связи с её восприятием и исполнением. Акустика исследует такие явления, как высота, громкость, тембр и длительность музыкальных звуков, консонанс и диссонанс, музыкальные системы и строи. Она занимается изучением музыкального слуха, исследованием музыкальных инструментов и человеческих голосов. Одна из центральных проблем музыкальной акустики – выяснение того, как физических и психофизиологических закономерности музыки отражаются в специфических законах этого искусства и воздействуют на их эволюцию. В акустике широко используются данные и методы общей физической акустики, изучающей процессы возникновения и распространения звука. Она тесно связана с архитектурной акустикой, с психологией восприятия, физиологией слуха и голоса (физиологической акустикой). Музыкальная акустика привлекается для объяснения ряда явлений в области гармонии, инструментоведения, оркестровки и т.д.

Звук имеет двойственную природу:

– с одной стороны, это объективный процесс передачи энергии механических колебаний частиц в упругой среде (воздухе, жидкости, твердом теле);

– с другой стороны, это только те виды механических колебаний среды, которые воспринимаются слуховой системой.

Звук – это особый вид механических колебаний упругой среды, способный вызывать слуховые ощущения. Звук как физическое явление обладает рядом присущих ему свойств, из которых теорию музыки интересуют частота колебаний, их продолжительность, амплитуда и состав. Отражение физических свойств звука в наших ощущениях называется качеством или характеристикой звука. К качествам звука относят высоту, длительность, громкость и тембр. Высота звука определяется частотой колебаний – чем больше частота, тем выше звук, и наоборот, чем меньше частота – тем ниже звук; продолжительность колебательного движения определяет длительность звука; громкость зависит от амплитуды (размаха) колебательного движения – чем больше амплитуда, тем более громким воспринимается звук; гармонический состав колебаний задает тембровую окраску (или просто тембр) звука.

Наиболее важной характеристикой звука является его высота. Высота может выражена с разной степенью ясности, поэтому звуки делят на две группы – звуки, имеющие ясно выраженную высоту и звуки, не имеющие ясно выраженной высоты. Звуки первой группы называются музыкальными звуками. Теория музыки занимается преимущественно музыкальными звуками.

Музыкальные звуки объединяются в различные музыкальные системы. Звук, входящий в музыкальную систему называется ступенью этой музыкальной системы. Расположенные в определенном порядке (как правило, в восходящем по высоте) ступени образуют звукоряд музыкальной системы.

Акустическая музыка – это термин, который охватывает все виды музыки, для создания которой используются исключительно или в наибольшей степени инструменты, звук из которых производится исключительно акустическим способом, в отличие от способа электрического или электронного. Ретроним *«акустическая музыка»* возник после появления электрических инструментов, таких как электрогитара, электрическая скрипка, электрический орга́н и синтезатор.

Исполнители акустической музыки часто повышают выходной звук с помощью электронных усилителей. Однако такие усилительные устройства отделены от музыкального инструмента, звук которого они должны усиливать, что позволяет четко воспроизводить его естественное звучание. Часто усиления звука происходит другим способом – перед акустическим инструментом размещают микрофон, который соединяется с усилителем через проводное соединение.

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. Звукорежиссерская работа с компьютером как основные средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

Звукорежиссер – одна из сложнейших творческих профессий. Она находится на стыке искусства и электроники, поэтому круг знаний, необходимых звукорежиссеру, необычайно широк. Он должен иметь совершенный слух, прекрасную память, быструю реакцию, и что немаловажно – эстетический вкус. Звукорежиссеру приходится общаться не только с техникой, но и с людьми, иметь организаторские способности, знать психологию зрителей. Звукорежиссура – это работа со звуком, а звукорежиссер – это человек, обладающий очень тонким слухом. Как известно, каждый звук насыщен множеством обертонов, которые определяют окраску, тембр звучания. Каждый инструмент имеет определенный набор частот, которые воспринимаются человеческим ухом. Определенный спектр этих частот делает звучание того или иного инструмента жестким или мягким, тонким или глухим. Например, можно добиться от инструмента металлического или какого-либо другого характера звучания. Все это делает мелодию приятной для человеческого уха, что является определяющим для хита.

Многочисленные программы для создания музыки (Cubase SX, Nuendo, Cakewalk и т.д.) позволяют записывать и создавать музыку прямо на компьютере, используя виртуальные синтезаторы звука. Программы фиксируют MIDI-сообщения на специальных треках и управляют синтезаторами с широчайшими возможностями – от звука ударных до инструментов симфонического оркестра.

Управлять высотой и продолжительностью звука можно как с помощью компьютерной мышки, так и с помощью специальной MIDI-клавиатуры, одновременно фиксируя различные нюансы звукоизвлечения в виде специальных MIDI-сообщений.

Сведение различных партий музыкальных инструментов производится при помощи выстраивания баланса между звучанием электронных синтезаторов. В итоге получается законченное музыкальное произведение с характерными средствами музыкальной выразительности. Используя различные виды звуковых обработок (например, эхо или отражение звука) можно добиться высокой реалистичности звучания композиции.

Под звукорежиссерским интерфейсом принято понимать средства для выстраивания баланса голосов в музыкальном произведении и их акустической обработке. Темп произведения тоже может изменяться в зависимости от художественной необходимости.

Звукорежиссура – это одна из современнейших творческих специальностей. Без нее не обойтись в производстве музыки, на радио, в театре и, конечно же, без звукорежесуры трудно представить телевидение или кинематограф. Проведение концертов также невозможно без специалистов этого профиля.

Звукорежиссёр – это человек, имеющий тонкий слух. Ведь каждый звук, настоящая кладовая обертонов, которые придают окраску и тембр звучания. Каждое звучание инструмента имеет свою частоту, которая воспринимается человеческим ухом. Изменяя частоты инструмента можно сделать звук тонким или глухим, жестким или мягким. Можно добавить в звучание инструмента металлические или другие ноты. Все это делает звук более приятным для человеческого уха. Но чтобы создать стройный звуковой образ какого либо инструмента, звукорежиссеру нужны точные, а не поверхностные знания о приемах в создании музыкального контекста, так как музыка в компьютерных технологиях программируется.

Поэтому с такой работой без помощи компьютерных средств не справиться. И хотя звукорежиссер, это творческая профессия, но без знания (изучения) новейших технологий не обойтись. Компьютерные технологии позволяют осуществить запись, обработку и воспроизведение, а также соединение различных звуковых компонентов. Звукорежиссёр – это художник звука, он творит художественный звуковой образ, творит новые звуки, придает старым звукам новое звучание.

Особенностью компьютерных технологий в звукорежиссуре является постоянное их обновление и усовершенствование. Поэтому получение базового образования недостаточно. Стремительные темпы развития компьютерной техники и ее программного обеспечения заставляет изучать все новейшие версии музыкальных программ, редакторов. И как следствие, углублять и расширять свои познания.

Звукорежиссура дарит людям радость. Современное человечество не представляет свое существование без всесущего электронного звукового фона. Киноиндустрия, телевидение, шоу-программы с их добротным, креативным звуковым сопровождением никого не оставят равнодушным. Человека, отвечающий за звук, остаётся за кадром, но, именно его умения и знания, отшлифованные опытом и курсами звукорежиссуры, дарят множество эмоций.

Личностные результаты:

- умение осуществить художественный замысел с помощью музыкальных приемов и технических навыков,
- целостный, социально ориентированный взгляд на мир в его органичном единстве и разнообразии природы, культур, народов,
- уважительное отношение к культуре других народов,
- эстетические потребности, ценности и чувства,
- развиты мотивы учебной деятельности и сформирован личностный смысл учения; навыки сотрудничества с педагогом и сверстниками,

• развиты этические чувства доброжелательности и эмоционально-нравственной отзывчивости, понимания и сопереживания чувствам других людей.

Метапредметные результаты:

• способность принимать и сохранять цели и задачи учебной деятельности, поиска средств ее осуществления,

• умение планировать, контролировать и оценивать учебные действия в соответствии с поставленной задачей и условием ее реализации; определять наиболее эффективные способы достижения результата,

• освоены начальные формы познавательной и личностной рефлексии,

• овладение логическими действиями сравнения, анализа, синтеза, обобщения, установления аналогий,

• умение осуществлять информационную, познавательную и практическую деятельность с использованием различных средств информации и коммуникации.

Предметные результаты

• основы музыкальной культуры через эмоциональное активное восприятие, развитый художественный вкус, интерес к музыкальному искусству и музыкальной деятельности;

• воспитаны нравственные и эстетические чувства: любовь к Родине, гордость за достижения отечественного и мирового музыкального искусства, уважение к истории и духовным традициям России, музыкальной культуре её народов;

• начнут развиваться образное и ассоциативное мышление и воображение, музыкальная память и слух, учебно-творческие способности в различных видах музыкальной деятельности.

Тема 5. Нотный набор на компьютере как основные средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

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 – наиболее 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 программа для создания музыкальных партитур на компьютере. У электронных партитур есть ряд преимуществ перед написанными вручную, поскольку они имеют более эстетический внешний вид, могут свободно распространятся в Интернете, а главное, могут быть озвучены при помощи специальных программ.

Что характерно, хорошие нотные редакторы позволяют воспроизводить электронные партитуры при помощи встроенных синтезаторов, которые зачастую по качеству звучания превосходят стандартный звук по технологии MIDI, который используется для синтеза звука разных музыкальных инструментов на компьютере.

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.

Тема 5. Музыкальный компьютер и образование. Учебные программы как основные средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

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.

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.

Важнейшей задачей современной системы образования является формирование совокупности «универсальных учебных действий», обеспечивающих компетенцию «научить учиться», способность личности к саморазвитию и самосовершенствованию путем сознательного и активного присвоения нового социального опыта, а не только освоение учащимися конкретных предметных знаний и навыков в рамках отдельных дисциплин.

Метапредметность предполагает выход за пределы образовательного процесса, овладение такими способами мышления и действия, такими компетенциями, способностями, которые человек может применять не только в процессе обучения, но и в жизненных ситуациях, в профессиональной, исследовательской и т.д. деятельности.

Предметные результаты обучения – как фактор развития когнитивных ресурсов обучающихся; когнитивные ресурсы – это интеллектуальная способность обрабатывать информацию.

Под предметными понимаются результаты, которые достигаются обучающимися в процессе изучения предмета.

Эти результаты, например, традиционно прописываются во всех методических пособиях, в большом количестве издающихся по любой школьной дисциплине. Предметные знания проверяются в тестах ЕГЭ и ГИА, и поэтому именно им учителя привыкли уделять главное внимание.

К сожалению, большинство педагогов и родителей по-прежнему оценивают работу школы именно с позиций предметных знаний, не придавая должного значения развитию универсальных учебных навыков и личностному росту детей.

Личностные результаты – как фактор развития мотивационных ресурсов обучающихся. Можно структурировать в три блока:

- *самоопределение* – сформированность внутренней позиции обучающегося;
- *смыслоообразование* – поиск и установление личностного смысла, учения обучающимися на основе устойчивой системы учебно-познавательных и социальных мотивов;
- *морально этическая ориентация* – знание основных моральных норм и ориентация; развитие этических чувств – стыда, вины, совести как регуляторов морального поведения.

Методические материалы

История звукорежиссуры

Тема 1. История 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 деятель-ностью 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.

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.

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.

Классификацию направлений классической звукозаписи первым применил Пол Верна (Paul Verna) в статье в журнале Mix в ноябре 2000 года. Анализируя стили работы звукорежиссеров наших дней, он выделил три крупных направления: пуристы, реалисты и индивидуалисты. К ним можно также добавить минималистов, как представителей отдельного направления, и ни в коем случае не соотносить их с пуристами (как это делают в большинстве статей).

Анализируя историю звукозаписи, не стоит делать вывод, что появление того или иного направления продиктовано техническим прогрессом. Например, можно было бы предположить, что появление рекордеров с большим количеством дорожек подвигло звукорежиссеров задействовать их все при записи симфонического оркестра. Технически осведомленный современный слушатель недоуменно воскликнет: "Но ведь практически во всех известнейших студиях стоят консоли с количеством каналов, достаточных для записи 8-й симфонии Густава Малера! Неужели крупнейшие звукозаписывающие лейблы не воспользуются возможностями, которые предоставляет им технология?!".

Но возникает встречный вопрос: "А нужно ли их все задействовать?". Именно в этом состоит суть "творческих направлений" звукорежиссуры: подбирать оборудование, придерживаясь идеологии, можно сказать философии, добиваться повышения качества, а не повергать в шок количеством.

В середине XX века известнейшая звукозаписывающая компания Mercury выпускала стереопластинки классической оркестровой музыки, записанные посредством системы из трех микрофонов (это не современная Decca Three – о системе Mercury будет рассказано далее). Влиятельный музыкальный критик газеты "Нью-Йорк таймс" охарактеризовал эти записи как "жизнь в живом присутствии оркестра", и в дальнейшем все выпуски, в которых использовалась данная микрофонная техника, получили серийное имя Living Presence. Несмотря на то, что в те дни уже существовала возможность записи большего количества каналов, Mercury Living Presence не изменила своим принципам.

В это же самое время компании Decca Records и Philips экспериментировали с акустикой залов и для достижения нужной масштабности звука перемещали исполнителей со сцены в партер (экспериментальные записи симфонического оркестра в амстердамском Concertgebouw), а полученный результат записывали с помощью масштабных по тем временам расстановок (свыше десяти каналов). Позднее, в тех же самых залах, уже другой звукорежиссер Джон Иргл *(John Eargle, главный звукорежиссер фирмы Delos, обладатель премии Grammy, автор книг "The Microphone Handbook", "Handbook of Recording Engineering" – прим. авт.)* приходит к выводу, что нужного пространственного впечатления можно добиться применением метода, который мы теперь называем традиционным: совмещение трех планов постановки микрофонов – главная пара, дальняя и ближние "точечные" микрофоны.

Каждая из этих находок создала основу для развития, в дальнейшем обрела своих последователей и в конечном итоге превратилась в целое направление. Знакомясь с

каждым из них, выделяя для себя их недостатки и достоинства, нужно помнить, что все эксперименты с расстановкой микрофонов, акустикой, развитием и изобретением своего собственного оборудования совершаются не только ради повышения качества, но и ради поиска своего собственного звука – звука, который будет узнаваем среди тысячи записей.

Тема 2. 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.

Тема 3. 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.

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 профессиональных 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 («Агиделькай» 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 секвеционного 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.

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 способен 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, виреле и ле (последние обычно оставались одноголосными).

Они в основном отражали любовную тематику.

Рондо и виреле – 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 Никколо́ 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 Мюэе, 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 ренессанском 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"[15] (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 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.

---

[15] 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.

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 ораторией, 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 пропщщена 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 ин-

струментальное 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 юмаристический 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[16].

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.

---

[16] Диалектика – философская наука о законах движения и развития природы, человеческого общества, мышления.

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.

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[17]. 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[18]. 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.

---

[17] 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.

[18] Третья часть симфонии написано в сложной трехчастной форме с трио.

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.

Третья и четвертая часть симфонии идут без перерыва[19]. 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

---

[19] 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 'Процио за', 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 – В – 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. Васставшие 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 <u>героико-патриотическую идею</u>. Шопен – художник монотематического склада, единство творчества благодаря теме родины. Претворяется лирически, драматически, трагически, героически.
<u>Главная тема</u> – тема переживаний, связанных внутренним миром человека и темой родины. Типичный романтик. Поэтому – фортепиано – любимый инструмент.
<u>Творчество Шопена:</u>
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. <u>«Золото Рейна»</u> 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.

<u>Вторая опера «Валькирия»</u> 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.

<u>Третья опера «Зигфрид»</u> - 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 <u>героико-драматической теме</u>. 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 вступлении. 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 вступления 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 оперетта.

Это наложило отпечаток на содержание и стиль музыкальных спектаклей, особенно театра «Гранд опера». Воздействие этой новой идеологии сильнее всего коснулось так называемой «большой оперы», 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 – древного 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

Оперетты (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)

Оперы (всего 2)

«Сказки Гофмана», фантастическая опера, либретто Барбье и Карре (окончена Э.Гиро)

Литературные сочинения «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 исключительной личности сменилось интересом к жизни обыкновенного, 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

Оперы (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)

Музыка для драматического театра

Хоры к трагедии Понсара «Одиссей» (1852), Музыка к драме Легуве «Две королевы Франции» (1872), Музыка к драме Барбье «Жанна д'Арк» (1873).

Духовные сочинения

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.

Светская вокальная музыка

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.

Симфонические произведения

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

«**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». 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».

<u>Жанр оперы.</u> 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.

<u>Бизе создал новый жанр –</u> 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). **Вокальная музыка** 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 тем-

перамент, 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 «**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 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 «**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». 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 добиться, 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 «Пергской 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 X/X 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 – темброво, 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 композииторов – 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 р м и н а В у р а н а» («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 cowitantiЬus instriuwentis *atque* iuwaginiЬus 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 capplla 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 «Caпnina 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 успехом. 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 <u>опера «Паяцы»</u> (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».

<u>Причины популярности Пуччини</u> 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».

<u>Пуччини и веризм. Общее</u>:

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 Мюззета, 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 вьдают 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 10-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 Орега» и «Орега 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 оккупирован-

ных 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» Шекспира, 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 воздей-

ствие 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.

<u>Сонорика (сонористика)</u> – 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», «Флуорисценции» («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…

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО
ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ЗАРОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Ближе к концу XVIII века стала развиваться светская традиция музыкального образования. В 1830-е годы появились вокальные пособия русских музыкантов, в которых большое внимание обращалось на содержание музыки, что принципиально отличалось от господствующей до той поры итальянской школы поверхностной виртуозности. Основоположником школы русского вокала по праву считается великий композитор М.И. Глинка. В начале XIX века зародилась и фортепианная педагогика.

Любительское музицирование на фортепиано культивировалось в дворянских семьях и светских салонах, что подготовило почву для профессионального исполнительства и педагогики. В это же время возникла традиция преподавания игры на музыкальном инструменте в немузыкальных учебных заведениях. Например, «клавикордные классы» были открыты в Московском и Петербургском университетах, Смольном институте.

БРАТЬЯ РУБИНШТЕЙНЫ – СОЗДАТЕЛИ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

История музыкального образования в России неразрывными узами соединена с именами братьев Рубинштейнов – крупнейших музыкантов и общественных деятелей своего времени.

По инициативе Антона Рубинштейна в 1859 году в Петербурге было создано Русское музыкальное общество, основной целью которого стало музыкальное просветительство. Следующим шагом в 1860 году явилось открытие в Петербурге общедоступных Музыкальных классов (опять же по инициативе А. Рубинштейна). Основной целью создания классов было привлечение любителей музыки к профессиональному образованию. Несмотря на бесплатное здесь обучение, Рубинштейну удалось собрать мощный педагогический состав, который и составил впоследствии преподавательский костяк первой консерватории, открывшейся в 1862 году в Петербурге. Занятия в консерватории велись по теории музыки и композиции, игре на фортепиано и оркестровых инструментах, вокалу.

Примеру старшего брата следовал и Николай Рубинштейн, только в Москве. По его инициативе открылось московское отделение РМО, а затем и Музыкальные классы, также явившиеся фундаментом Московской консерватории, которая открылась в 1866 году.

Одним из первых профессоров консерватории стал гениальный композитор П.И. Чайковский. В консерватории принимались подростки, имеющие начальную музыкальную подготовку. Здесь, кроме музыкальных дисциплин, они получали и общие гуманитарные знания. Курс обучения был рассчитан на 9 лет: 5 лет младшего отделения и 4 – старшего (высшего). Между ними необходимо было выдержать переходной экзамен, а в конце обучения – выпускной, при успешной сдаче которого выпускники получали звание «свободный художник».

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Наряду с первыми консерваториями, в конце XIX века существовали другие музыкальные учебные заведения – школы и училища, созданные по линии РМО. Также открывались частные музыкальные школы. Расширялась география музыкального образования – учебные заведения были не только в столицах, но и в Одессе, Киеве, Харькове, Твери и других крупных городах. Революция 1917 года глубоко затронула все

без исключения сферы общественной жизни, и музыкальное образование в том числе. Декретом Совнаркома, Петроградская и Московская консерватории освобождались от подчинения РМО и были объявлены гуманитарными вузами. РМО в принципе перестало существовать, также как и Придворная певческая капелла и частные музыкальные школы.

С уничтожением высоких сословий были утрачены распространеннее ранее традиции музицирования в домашнем семейном кругу и обязательного обучения музыке молодого поколения. Многие выдающиеся музыканты покинули страну. Важнейшим фактором сохранения музыкальной культуры было продолжение деятельности Московской и Петроградской консерваторий, в невыносимых условиях, поддерживающих высокий уровень обучения. Долгие поиски и эксперименты, в конце концов, привели к реорганизации структуры музыкального образования в России.

Первую ступень образовали детские музыкальные школы (с 1933 года – семилетние), вторую – училища, и третью, высшую – консерватории. Были также школы 10-летки, совмещающие 1 и 2 ступени. Еще один положительный момент советского периода – власть давала реальную возможность обучения одарённым детям.

СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

К середине XX века в Советском союзе сформировалась система музыкального образования, и по сей день не потерявшая актуальности. Первой и общедоступной ступенью системы являются музыкальные школы (семи- и пятилетние). Поступить в музыкальную школу может каждый ребёнок при успешном прохождении предварительных испытаний

Профессиональное образование предполагает последовательное обучение в музыкальном училище, затем вузе. По поводу поступления в музыкальные учебные заведения среднего звена читайте – “Как поступить в музыкальное училище?“. Диплом об окончании российского музыкального вуза ценится во всем мире, он свидетельствует о достойном исполнительском уровне, музыкальной и общей гуманитарной подготовке музыканта.

Методические рекомендации для студентов по написанию доклада

Необходимо понять и вникнуть для себя суть темы, которая вам предложена.

•Подберите необходимую литературу (старайтесь пользоваться несколькими источниками для более полного получения информации).

•Тщательно изучите материал учебника по данной теме, чтобы легче ориентироваться в необходимой вам литературе и не сделать элементарных ошибок.

•Изучите подобранный материал (по возможности работайте карандашом, выделяя самое главное по ходу чтения).

•Составьте план сообщения (доклада).

•Напишите текст сообщения (доклада).

Выбирайте только интересную и понятную информацию. Не используйте неясные для вас термины и специальные выражения.

•Не делайте сообщение очень громоздким.

•При оформлении доклада используйте только необходимые, относящиеся к теме рисунки и схемы.

•В конце сообщения (доклада) составьте список литературы, которой вы пользовались при подготовке.

•Прочитайте написанный текст заранее и постарайтесь его пересказать, выбирая самое основное.

•Говорите громко, отчётливо и не торопитесь. В особо важных местах делайте паузу или меняйте интонацию – это облегчит её восприятие для слушателей.

Искусство устного выступления состоит не только в отличном знании предмета речи, но и в умении преподнести свои мысли и убеждения правильно и упорядоченно, красноречиво и увлекательно.

Любое устное выступление должно удовлетворять *трем основным критериям,* которые в конечном итоге и приводят к успеху: это критерий правильности, т.е. соответствия языковым нормам, критерий смысловой адекватности, т.е. соответствия содержания выступления реальности, и критерий эффективности, т.е. соответствия достигнутых результатов поставленной цели.

Работу по подготовке устного выступления можно разделить на два основных этапа: докоммуникативный этап (подготовка выступления) и коммуникативный этап (взаимодействие с аудиторией).

Работа по подготовке устного выступления начинается с формулировки темы. Лучше всего тему сформулировать таким образом, чтобы ее первое слово обозначало наименование полученного в ходе выполнения проекта научного результата. Тема выступления не должна быть перегруженной, нельзя "объять необъятное", охват большого количества вопросов приведет к их беглому перечислению, к декларативности вместо глубокого анализа. Неудачные формулировки - слишком длинные или слишком краткие и общие, очень банальные и скучные, не содержащие проблемы, оторванные от дальнейшего текста и т.д.

Само выступление должно состоять из трех частей – вступления (10-15% общего времени), основной части (60-70%) и заключения (20-25%).

Вступление включает в себя представление авторов (фамилия, имя отчество, при необходимости место учебы/работы, статус), название доклада, расшифровку подзаголовка с целью точного определения содержания выступления, четкое определение стержневой идеи. Стержневая идея проекта понимается как основной тезис, ключевое положение. Стержневая идея дает возможность задать определенную тональность выступлению. Сформулировать основной тезис означает ответить на вопрос, зачем говорить (цель) и о чем говорить (средства достижения цели).

Требования к основному тезису выступления:

- фраза должна утверждать главную мысль и соответствовать цели выступления;
- суждение должно быть кратким, ясным, легко удерживаться в кратковременной памяти;
- мысль должна пониматься однозначно, не заключать в себе противоречия.

План развития **основной части** должен быть ясным. Должно быть отобрано оптимальное количество фактов и необходимых примеров.

Если использование специальных терминов и слов, которые часть аудитории может не понять, необходимо, то постарайтесь дать краткую характеристику каждому из них, когда употребляете их в процессе презентации впервые.

Самые частые ошибки в основной части доклада - выход за пределы рассматриваемых вопросов, перекрывание пунктов плана, усложнение отдельных положений речи, а также перегрузка текста теоретическими рассуждениями, обилие затронутых вопросов (декларативность, бездоказательность), отсутствие связи между частями выступления, несоразмерность частей выступления (затянутое вступление, скомканность основных положений, заключения).

В заключении необходимо сформулировать выводы, которые следуют из основной идеи (идей) выступления. Правильно построенное заключение способствует хорошему впечатлению от выступления в целом. В заключении имеет смысл повторить стержневую идею и, кроме того, вновь (в кратком виде) вернуться к тем моментам основной части, которые вызвали интерес слушателей. Закончить выступление можно решительным заявлением. Вступление и заключение требуют обязательной подготовки, их труднее всего создавать на ходу. Психологи доказали, что лучше всего запоминается сказанное в начале и в конце сообщения ("закон края"), поэтому вступление должно привлечь

внимание слушателей, заинтересовать их, подготовить к восприятию темы, ввести в нее (не вступление важно само по себе, а его соотнесение с остальными частями), а заключение должно обобщить в сжатом виде все сказанное, усилить и сгустить основную мысль, оно должно быть таким, "чтобы слушатели почувствовали, что дальше говорить нечего".

Подготовка сообщения

Подготовка информационного сообщения – это вид внеаудиторной самостоятельной работы по подготовке небольшого по объёму устного сообщения для озвучивания на семинаре, практическом занятии. Сообщаемая информация носит характер уточнения или обобщения, несёт новизну, отражает современный взгляд по определённым проблемам.

Сообщение отличается от докладов и рефератов не только объёмом информации, но и её характером – сообщения дополняют изучаемый вопрос фактическими или статистическими материалами. Оформляется задание письменно, оно может включать элементы наглядности (иллюстрации, демонстрацию).

Регламент времени на озвучивание сообщения – до 5 мин.

Роль преподавателя:

- определить тему и цель сообщения;
- определить место и сроки подготовки сообщения;
- оказать консультативную помощь при формировании структуры сообщения;
- рекомендовать базовую и дополнительную литературу по теме сообщения;
- оценить сообщение в контексте занятия.

Роль студента:

- собрать и изучить литературу по теме;
- составить план или графическую структуру сообщения;
- выделить основные понятия;
- ввести в текст дополнительные данные, характеризующие объект изучения;
- оформить текст письменно;
- сдать на контроль преподавателю и озвучить в установленный срок.

Этапы работы над сообщением.

1. Подбор и изучение основных источников по теме, указанных в данных рекомендациях.
2. Составление списка используемой литературы.
3. Обработка и систематизация информации.
4. Написание сообщения.
5. Публичное выступление и защита сообщения.

Методические рекомендации по подготовке доклада

Доклад – публичное сообщение, представляющее собой развёрнутое изложение определённой темы.

Этапы подготовки доклада:

1. Определение цели доклада.
2. Подбор необходимого материала, определяющего содержание доклада.
3. Составление плана доклада, распределение собранного материала в необходимой логической последовательности.
4. Общее знакомство с литературой и выделение среди источников главного.
5. Уточнение плана, отбор материала к каждому пункту плана.
6. Композиционное оформление доклада.
7. Заучивание, запоминание текста доклада, подготовки тезисов выступления.
8. Выступление с докладом.

Композиционное оформление доклада – это его реальная речевая внешняя структура, в ней отражается соотношение частей выступления по их цели, стилистическим особенностям, по объёму, сочетанию рациональных и эмоциональных

моментов, как правило, элементами композиции доклада являются: вступление, определение предмета выступления, изложение, заключение.

Вступление помогает обеспечить успех выступления по любой тематике.

Вступление должно содержать:

- название доклада;
- сообщение основной идеи;
- современную оценку предмета изложения;
- краткое перечисление рассматриваемых вопросов;
- интересную для слушателей форму изложения;
- акцентирование оригинальности подхода.

Выступление состоит из следующих частей:

Основная часть, в которой выступающий должен раскрыть суть темы, обычно строится по принципу отчёта. Задача основной части: представить достаточно данных для того, чтобы слушатели заинтересовались темой и захотели ознакомиться с материалами.

Заключение - это чёткое обобщение и краткие выводы по излагаемой теме

Несколько советов о том, как блестяще выступить перед аудиторией.

1. Продолжительность выступления обычно не превышает 5 - 10 минут. Поэтому при подготовке доклада из текста работы отбирается самое главное.
2. В докладе должно быть кратко отражено основное содержание всех глав и разделов исследовательской работы.
3. Заучите значение всех терминов, которые употребляются в докладе.
4. Не бойтесь аудитории - ваши слушатели дружески настроены.
5. Выступайте в полной готовности - владейте темой настолько хорошо, насколько это возможно.
6. Сохраняйте уверенный вид - это действует на аудиторию и преподавателей.
7. Делайте паузы так часто, как считаете нужным.
8. Не торопитесь и не растягивайте слова. Скорость вашей речи должна быть примерно 120 слов в минуту.
9. Подумайте, какие вопросы вам могут задать слушатели, и заранее сформулируйте ответы.
10. Если вам нужно время, чтобы собраться с мыслями, то, наличие заранее подготовленных карт, схем, диаграммы, фотографии и т.д поможет вам выиграть драгоценное временя для формулировки ответа, а иногда и даст готовый ответ.

Методические материалы

История музыкальной эстрады и поп культуры

<u>История возникновения эстрадной музыки.</u>

Своими корнями эстрада уходит в далекое прошлое, прослеживаясь в искусстве Египта, Греции. Элементы эстрады присутствовали в представлениях странствующих - скоморохов (Россия), шпильманов (Германия), жонглеров (Франция) и так далее. Трубадурское движение во Франции (конец XI в.) выступило носителем новой общественной идеи. Его особенностью было написание музыки под заказ, жанровое разнообразие песен от сюжетов любовной лирики до воспевания боевых подвигов военноначальников. Распространяли музыкальное творчество наемные певцы и бродячие артисты.

Сатира на городской быт и нравы, острые шутки на политические темы, критическое отношение к власти, куплеты, комические сценки, прибаутки, игры, музыкальная эксцентрика явились зачатками будущих эстрадных жанров, родившихся в шуме карнавальных и площадных увеселений.

Зазывалы, которые при помощи прибауток, острот, веселых куплетов сбывали любой товар на площадях, рынках, в последствии явились предшественниками конферанса. Все это носило массовый и доходчивый характер, что и явилось непременным условием существования всех эстрадных жанров.

В Росси истоки эстрадных жанров проявились в скоморошьих забавах, потехах и массовом творчестве народных гуляньях. Их представителями являются раусные деды-балагуры с непременной бородой, веселившие и зазывавшие публику с верхней площадки балагана-рауса, петрушечники, раешники, вожаки "учёных" медведей, актёры- скоморохи, разыгрывающие "скетчи" и "репризы" среди толпы, играя на дудках, гуслях, сопелях и потешая народ.

Все средневековые карнавальные артисты не играли спектаклей. Основой представления была миниатюра, что отличало их от театра, главной особенностью которого являются элементы, связывающие действие воедино. Эти артисты не изображали персонажей, а всегда выступали от собственного имени, напрямую общаясь со зрителем. Это и сейчас основная, отличительная черта современного шоу - бизнеса.

Несколько позже (середина и конец XVIII в.) в зарубежных странах появились различные развлекательные заведения - мюзик-холлы, варьете, кабаре, министрел-шоу, которые соединили в себе весь опыт ярморочных и карнавальных представлений и явились предшественниками современных зрелищных организаций. С переходом многих уличных жанров в закрытые помещения стал формироваться особый уровень исполнительского искусства, так как новые условия требовали более сосредоточенного восприятия со стороны зрителя. Сформировавшаяся во второй половине 19 века деятельность кафе - шантанов, кафе - концертов, рассчитанных на небольшое количество посетителей, позволила развиться таким камерным жанрам, как лирическое пение, конферанс, сольный танец, эксцентрика. Успех таких кафе вызвали появление более крупных, зрелищных предприятий - кафе-концертов, как, например "Амбассадор", "Эльдорадо" и другие.

В это время Франция приобретает статус культурно-развлекательнго центра. "Театр Монтасье" (варьете) - соединил в себе музыкальное, театральное и цирковое искусство. В 1792 г. большую популярность приобретает театр "Водевиль". Репертуар театра составляют комедийные пьесы, в которых чередуются диалоги с куплетами, песнями и танцами. Большой популярностью пользовались кабаре (увеселительное заведение, сочетающее в себе песенно-танцевальный жанр развлекательного характера) и оперетта.

Эстрадная музыка с 20-х годов прошлого века находится в центре внимания деятелей культуры и искусства, исследователей в различных областях знания, выступая как предмет полемики на страницах периодической печати и споров в научных кругах. На

протяжении всей истории отечественного эстрадного искусства отношение к нему неоднократно менялось. "В отечественной науке сложилась традиция рассматривать эстрадное искусство, и в этом контексте джаз, а затем и рок-музыку, как проявления массовой культуры, которые становились объектом исследования в рамках социологии, социальной психологии и других общественных наук. Интерес культурологов и политологов к проблемам современной эстрады и социокультурным явлениям, порождаемых ею, не ослабевает и сегодня" .

Развитие кинематографа произвело ошеломляющий эффект по всему миру, в последствии становясь непосредственным атрибутом любого общества. С конца 1880-х начала 1900-х годов он тесно соседствует с формирующейся отечественной эстрадой, как заведение и как зрелище является непосредственным продолжением балагана. Ленты перевозились из города в город предпринимателями на фургонах вместе с проекционной аппаратурой. Отсутствие электричества тормозило развитие кинематографа на значительной территории страны. Учитывая этот факт, предприниматели приобретают небольшие переносные электрические станции, которые значительно расширили возможности кинопроката.

Таким образом, "развитие музыкальной культуры не представляется возможным без осуществления целого комплекса управленческих задач, решение которых требует подготовки квалифицированных кадров в соответствии с современными социально-культурными условиями"

Существует и обратный процесс – коммерциализация (без негативного оттенка) эстрады.

3. Жанры эстрадного искусства

Эстрадному искусству свойственны такие качества, как открытость, лаконизм, импровизация, праздничность, оригинальность, зрелищность.

Развивая как искусство праздничного досуга, эстрада всегда стремилась к необычности и разнообразию. Само ощущение праздничности создавалось за счёт внешней зрелищности, игры света, смены живописных декораций, изменения формы сценической площадки и т.д. Несмотря на то, что эстраде свойственно многообразие форм и жанров, её можно подразделить на три группы:

-**концертная эстрада** (ранее называвшаяся "дивертисментная") объединяет все виды выступлений в эстрадных концертах;

-**театральная эстрада** (камерные спектакли театра миниатюр, театров- кабаре, кафе-театров или масштабное концертное ревю, мюзик-холл, с многочисленным исполнительским составом и первоклассной сценической техникой);

-**праздничная эстрада** (народные гуляния, праздники на стадионах, насыщенные спортивными и концертными номерами, а также балы, карнавалы, маскарады, фестивали и т.д.).

Выделяют еще такие:

1. **ЭСТРАДНЫЕ ТЕАТРЫ**

1.1. МЮЗИК-ХОЛЛЫ

Если основой эстрадного представления является законченный номер, то обозрение, как и всякое драматическое действие, требовало подчинения всего происходящего на сцене сюжету. Это, как правило, органически не сочеталось и приводило к ослаблению одного из компонентов представления: либо номера, либо характеров, либо сюжета. Так произошло при постановке "Чудес XXX века" - пьеса распадалась на ряд самостоятельных, слабо связанных эпизодов. Успех у зрителей имели лишь балетный ансамбль и несколько первоклассных эстрадно-цирковых номеров. Балетный ансамбль в постановке Голейзовского исполняли три номера: "Эй, ухнем!", "Москва под дождем" и "30 английских герлс". Особенно эффектной было исполнение "Змеи". Среди цирковых номеров лучшими были: Теа Альба и "Австралийские дровосеки" Джексон и Лаурер. Альба одновременно писала мелом на двух досках правой и левой

руками разные слова. Дровосеки в конце номера наперегонки перерубали два толщенных бревна. Отличный номер эквилибра на проволоке показывал немец Строди. Он исполнял сальто на проволоке. Из советских артистов, как всегда, большой успех имели Смирнов-Сокольский и частушечницы В.Глебова и М.Дарская. Среди цирковых номеров выделялся номер Зои и Марты Кох на двух параллельно натянутых проволоках.

В сентябре 1928 года состоялось открытие Ленинградского мюзик-холла.

1.2. ТЕАТР МИНИАТЮР - театральный коллектив, работающий преимущественно над малыми формами: небольшими пьесами, сценками, скетчами, операми, опереттами наряду с эстрадными номерами (монологами, куплетами, пародиями, танцами, песнями). В репертуаре преобладают юмор, сатира, ирония, не исключается и лирика. Труппа малочисленна, возможен театр одного актера, двух актеров. Лаконичные по оформлению спектакли рассчитаны на сравнительно небольшую аудиторию, представляют некое мозаичное полотно.

2. **РАЗГОВОРНЫЕ ЖАНРЫ** на эстраде - условное обозначение жанров, связанных преимущественно со словом: конферанс, интермедия, сценка, скетч, рассказ, монолог, фельетон, микроминиатюра (инсценированный анекдот), буриме.

Конферансье – конферанс бывает парный, одиночный, массовый. Разговорный жанр построенный по законам "единства и борьбы противоположностей", то есть перехода от количества к качеству по сатирическому принципу.

Эстрадный монолог- бывает сатирическим, лирическим, юмористическим.

Интермедия – комическая сцена или музыкальная пьеса шутливого содержания, которая исполняется как самостоятельный номер.

Скеч – маленькая сценка, где стремительно развивается интрига, где простейший сюжет построенный на неожиданных забавных, острых положениях, поворотах, позволяющие возникать по ходу действия целому ряду нелепостей, но где все как правило кончается счастливой развязкой. 1-2 действующих лица (но не более трех).

Миниатюра – в эстраде это наиболее популярный разговорный жанр. На эстраде сегодня популярный анекдот (не изданный, не печатный- с греч.) – это краткий злободневный устный рассказ с неожиданной остроумной концовкой.

Каламбур – шутка, основанная на комическом использовании сходно звучащих, но разных по звучанию слов на обыгрывании звукового сходства равнозначных слов или сочетаний.

Реприза – самый расспростроненный короткий разговорный жанр.

Куплеты – одна из наиболее доходчивых и популярных разновидностей разговорного жанра. Куплетист стремится высмеять то или иное явление и высказать отношение к нему. Должен обладать чувством юмора

К **музыкально-разговорным жанрам** относятся куплет, частушка, шансонетка, музыкальный фельетон.

Распространенная на эстраде пародия может быть "разговорной", вокальной, музыкальной, танцевальной. В свое время к речевым жанрам примыкали декламации, мелодекламации, литмонтажи, "Художественное чтение".

Точно зафиксированного перечня речевых жанров дать невозможно: неожиданные синтезы слова с музыкой, танцем, оригинальными жанрами (трансформацией, вентрологией и др.) рождают новые жанровые образования. Живая практика непрерывно поставляет всевозможные разновидности, не случайно на старых афишах было принято к имени актера добавлять "в своем жанре".

Каждый из названных выше речевых жанров имеет свои особенности, свою историю, структуру. Развитие общества, социальные условия диктовали выход на авансцену то одного, то другого жанра. Собственно "эстрадным" жанром можно считать лишь родившийся в кабаре конферанс. Остальные пришли из балагана, театра, со страниц юмористических и сатирических журналов. Речевые жанры, в отличие от других,

склонных осваивать зарубежные новации, развивались в русле отечественной традиции, в тесной связи с театром, с юмористической литературой.

Развитие речевых жанров связано с уровнем литературы. За спиной актера стоит автор, который "умирает" в исполнителе. И все же самоценность актерского творчества не умаляет значения автора, во многом определяющего успех номера. Авторами нередко становились сами артисты.

Традиции И.Горбунова были подхвачены эстрадными рассказчиками - сами создавали свой репертуар Смирнов-Сокольский, Афонин, Набатов и др. Актеры, не обладавшие литературным дарованием, обращались за помощью к авторам, которые писали в расчете на устное исполнение, с учетом маски исполнителя. Эти авторы, как правило, оставались "безымянными". На протяжении многих лет в печати дискутировался вопрос, можно ли считать литературой произведение, написанное для исполнения на эстраде. В начале 80-х годов создаются Всесоюзное, а затем и Всероссийское Объединения эстрадных авторов, которые помогли узаконить этот вид литературной деятельности. Авторская "безымянность" ушла в прошлое, более того, авторы сами вышли на эстраду. В конце 70-х вышла программа "За кулисами смеха", составленная по типу концерта, но исключительно из выступлений эстрадных авторов. Если в прежние годы с собственными программами выступали лишь отдельные писатели (Аверченко, Ардов, Ласкин), то теперь это явление стало массовым. Успеху немало способствовал феномен М.Жванецкого. Начав в 60-е годы как автор Ленинградского театра миниатюр, он, минуя цензуру, стал читать на закрытых вечерах в Домах творческой интеллигенции свои короткие монологи, диалоги, которые, подобно песням Высоцкого, распространялись по всей стране.

3. **ДЖАЗ НА ЭСТРАДЕ**

Под термином "джаз" принято понимать: 1) вид музыкального искусства, основанного на импровизационности и особой ритмической интенсивности, 2) оркестры и ансамбли, исполняющие эту музыку. Для обозначения коллективов используются также термины "джаз-банд", "джаз-ансамбль" (иногда с указанием количества исполнителей - джаз-трио, джаз-квартет, "джаз-оркестр", "биг-бенд".

4. **ПЕСНЯ НА ЭСТРАДЕ**

Вокальная (вокально-инструментальная) миниатюра, получившая широкое распространение в концертной практике. На эстраде нередко решается как сценическая "игровая" миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен ("театр песни"); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастерства исполнителя, который в ряде случаев становится "соавтором" композитора.

Жанры и формы песни разнообразны: романс, баллада, народная песня, куплет, частушка, шансонетка и др.; разнообразны и способы исполнения: сольная, ансамблевая (дуэты, хоры, вок.-инстр. ансамбли).

Есть своя композиторская группа и среди эстрадных музыкантов. Это Антонов, Пугачева, Газманов, Лоза, Кузьмин, Добрынин, Корнелюк и др. Прошлая песня была преимущественно композиторской, нынешняя - "исполнительская".

Сосуществуют множество стилей, манер и направлений - от сентиментального китча и городского романса до панка-рока и рэпа. Таким образом, сегодняшняя песня - это многоцветное и многостильное панно, включающее в себя десятки направлений, от отечественных фольклорных имитаций до прививок афро-американской, европейской и азиатских культур.

5. **ТАНЕЦ НА ЭСТРАДЕ**

Это короткий танцевальный номер, сольный или групповой, представленный в сборных эстрадных концертах, в варьете, мюзик-холлах, театрах миниатюр; сопровождает и дополняет программу вокалистов, номера оригинальных и даже речевых жанров. Складывался на основе народного, бытового (бального) танца, классического балета, танца модерн, спортивной гиманстики, акробатики, на скрещивании всевозможных

зарубежных влияний и национальных традиций. Характер танцевальной пластики диктуется современными ритмами, формируется под влиянием смежных искусств: музыки, театра, живописи, цирка, пантомимы.

Народные танцы изначально входили в спектакли столичных трупп. В репертуаре были театрализованные дивертисментные представления деревенской, городской и военной жизни, вокально-танцевальные сюиты из русских народных песен и плясок.

В 90-у годы танец на эстраде резко поляризировался, как бы вернувшись к ситуации 20-х годов. Танцевальные коллективы, занятые в шоу-бизнесе, вроде "Эротик-дэнс" и др., делают ставку на эротику - выступления в ночных клубах диктуют свои законы.

6. **КУКЛЫ НА ЭСТРАДЕ**

В России издревле ценили ручной промысел, любили игрушку, уважали веселую игру с куклой. Петрушка расправлялся с солдатом, полицейским, попом, да и с самой смертью, храбро размахивал дубиной, укладывал наповал тех, кого не любил народ, низвергал зло, утверждал народную мораль.

Петрушечники бродили поодиночке, иногда вдвоем: кукольник и музыкант, сами сочиняли пьески, сами были актерами, сами режиссерами - старались сохранить движения кукол, мизансцены, кукольные трюки. Кукольники подвергались гонениям.

Были и другие зрелища, в которых действовали куклы. На дорогах России можно было встретить фургоны, груженные куклами на нитках - марионетками. А иногда и ящиками с прорезями внутри, по которым кукол двигали снизу. Такие ящики назывались вертепом. Марионеточники владели искусством имитации. Любили изображать певцов, копировали акробатов, гимнастов, клоунов.

7. **ПАРОДИЯ НА ЭСТРАДЕ**

Это номер или спектакль, основанный на иронической имитации (подражании) как индивидуальной манеры, стиля, характерных особенностей и стереотипов оригинала, так и целых направлений и жанров в искусстве. Амплитуда комического: от остросатирического (уничижающего) до юмористического (дружеский шарж) - определяется отношением пародиста к оригиналу. Пародия уходит своими корнями в античное искусство, в России она издавна присутствовала в скоморошьих играх, балаганных представлениях.

8. **ТЕАТРЫ МАЛЫХ ФОРМ**

Создание в России театров-кабаре "Летучая мышь", "Кривое зеркало" и др.

Как "Кривое зеркало", так и "Летучая мышь" представляли собой профессионально сильные актерские коллективы, уровень театральной культуры которых, несомненно, был выше, нежели в многочисленных театрах миниатюр (из московских более других выделился Петровский, режиссером кот. являлся Д.Г.Гутман, Мамоновский, культивирующий декадентское искусство, где в годы первой мировой войны дебютировал Александр Вертинский, Никольский - артист и режиссер А.П.Петровский. Среди петербургских - Троицкий А.М.Фокина - режиссер В.Р.Раппопорт, где с частушками и как конферансье успешно выступал В.О.Топорков, впоследствии артист худ.театра.).

4. Музыкальные жанры на эстраде. Основные принципы, приемы и режиссура

Выделяют **жанры эстрады:**

1 **Латиноамериканская музыка**

Латиноамериканская музыка (исп. musica latinoamericana) — обобщённое название музыкальных стилей и жанров стран Латинской Америки, а также музыка выходцев из этих стран, компактно проживающих на территории других государств и образующих большие латиноамериканские сообщества (например, в США). В разговорной речи часто используется сокращённое название "латинская музыка" (исп. musica latina).

Латиноамериканская музыка, роль которой в повседневной жизни Латинской Америки весьма высока, является сплавом многих музыкальных культур, однако основу её составляют три компонента: испанская (либо португальская), африканская и индейская музыкальные культуры. Как правило, латиноамериканские песни исполняются на испанском или португальском языках, реже — на французском. Латиноамериканские исполнители, живущие в США, обычно двуязычны и нередко используют тексты на английском языке.

Собственно испанская и португальская музыка не относится к латиноамериканской, будучи, однако, тесно связана с последней большим количеством связей; причём влияние испанской и португальской музыки на латиноамериканскую обоюдно.

Несмотря на то, что латиноамериканская музыка крайне неоднородна и в каждой стране Латинской Америки имеет свои особенности, стилистически её можно подразделить на несколько основных региональных стилей:

* андскую музыку;
* центральноамериканскую музыку;
* карибскую музыку;
* аргентинскую музыку;
* мексиканскую музыку;
* бразильскую музыку.

Следует, однако, иметь в виду, что такое деление весьма условно и границы этих музыкальных стилей сильно размыты.

2 Блюз

Блюз (англ. blues от blue devils) — жанр музыки, получивший широкое распространение в 20-х годах XX века. Является одним из достижений афроамериканской культуры. Сложился из таких этнических музыкальных направлений афроамериканского общества как "рабочая песня" (англ. work song), "спиричуэлс" (англ. spirituals) и холер (англ. Holler). Во многом повлиял на современную популярную музыку, в особенности таких жанров как "поп" (англ. pop music), "джаз" (англ. jazz), "рок-н-ролл" (англ. rock’n’roll). Преобладающая форма блюза 4/4, где первые 4 такта зачастую играются на тонической гармонии, по 2 — на субдоминанте и тонике и по 2 — на доминанте и тонике. Это чередование также известно как блюзовая прогрессия. Нередко используется ритм восьмых триолей с паузой — так называемый шаффл. Характерной особенностью блюза являются "блю ноутс". Часто музыка строится по структуре "вопрос — ответ", выраженная как в лирическом наполнении композиции, так и в музыкальном, зачастую построенном на диалоге инструментов между собой. Блюз является импровизационной формой музыкального жанра, где в композициях зачастую используют только основной опорный "каркас", который обыгрывают солирующие инструменты. Исконная блюзовая тематика строится на чувственной социальной составляющей жизни афроамериканского населения, его трудностях и препятствиях, возникающих на пути каждого чёрного человека.

3 Джаз

Джаз (англ. Jazz) — форма музыкального искусства, возникшая в конце XIX — начале XX века в США в результате синтеза африканской и европейской культур и получившая впоследствии повсеместное распространение. Характерными чертами музыкального языка джаза изначально стали импровизация, полиритмия, основанная на синкопированных ритмах, и уникальный комплекс приёмов исполнения ритмической фактуры — свинг. Дальнейшее развитие джаза происходило за счёт освоения джазовыми музыкантами и композиторами новых ритмических и гармонических моделей.

4 Кантри

Кантри объединяет две разновидности американского фольклора — это музыка белых поселенцев, обосновавшихся в Новом Свете в XVII—XVIII веков и ковбойские

баллады Дикого Запада. В этой музыке сильно наследие елизаветинских мадригалов, ирландской и шотландской народной музыки. Основные музыкальные инструменты этого стиля — гитара, банджо и скрипка.

"The Little Old Log Cabin in the Lane" является первой "документально зафиксированной" песней в стиле кантри, написанной в 1871 году Уиллом Хейссом из Кентукки. Спустя 53 года Фиддин Джон Карсон записывает эту композицию на пластинку. С октября 1925 года начала работу радиопрограмма "Grand Ole Opry", которая по сей день транслирует концерты звёзд кантри в прямом эфире.

Кантри, как музыкальная индустрия, стало набирать обороты в конце 1940-х гг. благодаря успеху Хэнка Уильямса (1923—53), который не только задал имидж исполнителя кантри на несколько поколений вперёд, но и обозначил типичные темы жанра — трагическая любовь, одиночество и тяготы рабочей жизни. Уже к тому времени в кантри существовали разные стили: вестерн-свинг, взявший принципы аранжировки из диксиленда — тут королём жанра был Боб Уиллс и его Texas Playboys; блюграсс, в котором доминирующее положение играл его основатель Билл Монро; стиль таких музыкантов как Хэнк Уильямс тогда называли хиллбилли. В середине 1950-х гг. кантри, наравне с элементами из других жанров (госпел, ритм-н-блюз) дало рождение рок-н-ролла. Тут же обозначился пограничный жанр — рокабилли — именно с него начали творческий путь такие певцы как Элвис Пресли, Карл Перкинс и Джонни Кэш — неслучайно, все они записывались в одной и той же мемфисской студии Sun Records. Благодаря успеху альбома "Gunfighter Ballads and Trail Songs" (1959) Марти Роббинса обособился жанр кантри-н-вестерн, в котором доминировали сюжеты из жизни Дикого Запада.

5 Шансон, романс, авторская песня

Шансон (фр. chanson — "песня") — жанр вокальной музыки; слово употребимо в двух значениях:

1) светская многоголосная песня на французском языке эпохи позднего Средневековья и Возрождения (по-русски несклоняемое существительное);

2) французская эстрадная песня в стилистике кабаре (по-русски склоняется).

Блатная песня (блатной фольклор, блатняк) — песенный жанр, который воспевает быт и нравы уголовной среды, изначально рассчитанный на среду заключённых и лиц, близких к преступному миру. Зародился в Российской империи и получил распространение в Советском Союзе и впоследствии в странах СНГ. Со временем в жанре блатной музыки стали писаться песни, которые выходят за рамки криминальной тематики, однако сохраняют её характерные особенности (мелодия, жаргон, повествование, мировоззрение). С 1990-х годов блатную песню в российской музыкальной индустрии маркетируют под названием "русский шансон" (ср. одноимённые радиостанцию и премии).

Романс в музыке — вокальное сочинение, написанное на небольшое стихотворение лирического содержания, преимущественно любовного.

Авторская песня, или бардовская музыка — песенный жанр, возникший в середине XX века в СССР. Жанр вырос в 1950—1960-е гг. из художественной самодеятельности, независимо от культурной политики советских властей, и быстро достиг широкой популярности. Основной упор делается на поэтичность текста.

6 Электронная музыка

Электронная музыка (от англ. Electronic music, в просторечии также "электроника") — широкий музыкальный жанр, обозначающий музыку, созданную с использованием электронных музыкальных инструментов. Хотя первые электронные инструменты появились ещё в начале XX века, электронная музыка как жанр развилась во второй половине XX века и на начало XXI века включает десятки разновидностей.

7 Рок-музыка

Рок-музыка (англ. Rock music) — обобщающее название ряда направлений популярной музыки. Слово "rock" — качать — в данном случае указывает на характерные для этих направлений ритмические ощущения, связанные с определённой формой движения, по аналогии с "roll", "twist", "swing", "shake" и т. п. Такие признаки рок-музыки, как использование электромузыкальных инструментов, творческая самодостаточность (для рок-музыкантов характерно исполнение композиций собственного сочинения) являются вторичными и часто вводят в заблуждение. По этой причине принадлежность некоторых стилей музыки к року оспаривается. Также рок является особым субкультурным явлением; такие субкультуры, как моды, хиппи, панки, металлисты, готы, эмо неразрывно связаны с определёнными жанрами рок-музыки.

Рок-музыка имеет большое количество направлений: от лёгких жанров, таких как танцевальный рок-н-ролл, поп-рок, бритпоп до брутальных и агрессивных жанров — дэт-метала и хардкора. Содержание песен варьируется от лёгкого и непринуждённого до мрачного, глубокого и философского. Часто рок-музыка противопоставляется поп-музыке и т. н. "попсе", хотя чёткой границы между понятиями "рок" и "поп" не существует, и немало музыкальных явлений балансирует на грани между ними.

Истоки рок-музыки лежат в блюзе, из которого и вышли первые рок-жанры — рок-н-ролл и рокабилли. Первые поджанры рок-музыки возникали в тесной связи с народной и эстрадной музыкой того времени — в первую очередь это фолк, кантри, скиффл, мюзик-холл. За время своего существования были попытки соединить рок-музыку практически со всеми возможными видами музыки — с академической музыкой (арт-рок, появляется в конце 60-х), джазом (джаз-рок, появляется в конце 60-х — начале 70-х), латинской музыкой (латино-рок, появляется в конце 60-х), индийской музыкой (рага-рок, появляется в середине 60-х). В 60-70-х годах появились практически все крупнейшие поджанры рок-музыки, наиболее важными из которых, помимо перечисленных, являются хард-рок, панк-рок, рок-авангард. В конце 70-х-начале 80-х появились такие жанры рок-музыки, как пост-панк, новая волна, альтернативный рок (хотя уже в конце 60-х годов появляются ранние представители этого направления), хардкор (крупный поджанр панк-рока), а также брутальные поджанры метала — дэт-метал, блэк-метал. В 90-х годах получили широкое развитие жанры гранж (появился в середине 80-х), брит-поп (появляется в середине 60-х), альтернативный метал (появляется в конце 80-х).

Основные центры возникновения и развития рок-музыки — США и западная Европа (особенно Великобритания). Большинство текстов песен — на английском языке. Однако, хотя, как правило, и с некоторым запозданием, национальная рок-музыка появилась практически во всех странах. Русскоязычная рок-музыка (т. н. русский рок) появилась в СССР уже в 1960—1970-х гг. и достигла пика развития в 1980-х гг., продолжив развиваться в 1990-х.

8 **Ска, рокстеди, реггей**

Ска (англ. Ska) — музыкальный стиль, появившийся на Ямайке в конце 1950-х гг. Возникновение стиля связано[источник не указан 99 дней] с появлением звуковых установок (англ. "sound systems"), позволявших танцевать прямо на улице.

Звуковые установки — не просто стереоколонки, а своеобразная форма уличных дискотек, с ди-джеями и их передвижными стереосистемами, с возраставшей конкурентной борьбой между этими ди-джеями за лучший звук, лучший репертуар и так далее.

Для стиля характерен раскачивающийся ритм 2/4, когда гитара играет на четные удары барабанов, а контрабас или бас-гитара подчеркивает нечетные. Мелодия исполняется духовыми инструментами, такими, как труба, тромбон и саксофон. Среди мелодий ска можно встретить джазовые мелодии.

Рокстеди ("rock steady", "rocksteady") — музыкальный стиль, существовавший на Ямайке и в Англии в 1960-е. Основа стиля — карибские ритмы на 4/4, с повышенным вниманием к клавишным и гитарам.

Регги (англ. reggae, другие варианты написания — "реггей" и "рэгги"), ямайская популярная музыка, впервые упоминается с конца 1960х годов. Иногда употребляется, как общее наименование для всей ямайской музыки. Тесно связана с другими ямайскими жанрами - рокстеди, ска и другие.

Даб (англ. dub) — музыкальный жанр, возникший в начале 1970-х годов на Ямайке. Первоначально записи в этом жанре представляли собой песни реггей с удалённым (иногда частично) вокалом. С середины 1970-х годов даб стал самостоятельным явлением, считающимся экспериментальной и психоделической разновидностью реггей. Музыкально-идейные наработки даба дали рождение технологии и культуре ремиксов, а также прямо или косвенно повлияли на развитие новой волны и таких жанров, как хип-хоп, хаус, драм-энд-бэйс, трип-хоп, даб-техно, дабстеп и других.

9 Поп

Поп-музыка (англ. Pop-music от Popular music) — направление современной музыки, вид современной массовой культуры.

Термин "поп-музыка" имеет двоякое значение. В широком значении, это любая массовая музыка (включая рок, электронику, джаз, блюз). В узком значении — отдельный жанр популярной музыки, непосредственно поп-музыка с определенными характеристиками.

Основные черты поп-музыки как жанра — простота, мелодичность, опора на вокал и ритм с меньшим вниманием к инструментальной части. Основная и практически единственная форма композиции в поп-музыке — песня. Тексты поп-музыки обычно посвящены личным чувствам.

Поп-музыка включает в себя такие поджанры, как европоп, латина, диско, электропоп, танцевальная музыка и другие.

10 Рэп (Хип-хоп)

Хип-хоп (англ. hip hop) — культурное направление, зародившееся в среде рабочего класса Нью-Йорка 12 ноября 1974. Диджей Afrika Bambaataa первым определил пять столпов хип-хоп культуры: эМсиинг (англ. MCing), ДиДжеинг (англ. DJing), брейкинг (англ. breaking), граффити (англ. graffiti writing), and knowledge. Другие элементы включают битбоксинг, хип-хоп моду и слэнг.

Возникнув в Южном Бронксе, в 1980-х годах хип-хоп стал частью молодёжной культуры во многих странах мира. С конца 1990-х из уличного андеграунда, имеющего остро социальную направленность, хип-хоп постепенно превратился в часть музыкальной индустрии, а к середине первого десятилетия нынешнего века субкультура стала "модной", "мэйнстримной". Однако, несмотря на это, внутри хип-хоп немало деятелей всё ещё продолжают его "основную линию" — протест против неравенства и несправедливости, оппозицию ко властям предержащим.

Известно, что режиссура эстрады подразделяется на режиссуру эстрадного представления и режиссуру эстрадного номера.

Методология работы над эстрадным представлением (концерт, обозрение, шоу), как правило, не включает в себя задачи создания номеров, из которых оно состоит. Режиссер объединяет уже готовые номера сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления, организует его темпо-ритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. То есть перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстрадному номеру. Эту позицию подтверждает и тезис известного режиссера-постановщика эстрадных представлений И.Шароева, который писал, что "чаще всего режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность".

Работа над эстрадным номером требует от режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми он не сталкивается в постановке большой программы.

Это, прежде всего, умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, работать с репризой, трюком, гэгом, знать и учитывать природу специфических выразительных средств номера и многое другое.

Многие методологические постулаты создания номера опираются на общие фундаментальные принципы, существующие и в драматическом, и в музыкальном театре, и в цирке. Но дальше на фундаменте строятся совершенно разные конструкции. В режиссуре эстрады заметна существенная специфика, которая, в первую очередь, определяется жанровой типологией эстрадного номера.

На эстраде режиссер в качестве творца добивается в номере конечной цели любого искусства - создания художественного образа, что составляет творческую сторону профессии. Но в процессе постановки номера присутствует работа специалиста над технологией выразительных средств. Это обусловлено самой природой некоторых жанров: скажем, большинство поджанровых разновидностей спортивно-циркового рода требуют репетиционно-тренировочной работы с тренером над спортивными элементами, специальными трюками; работа над вокальным номером невозможна без уроков специалиста-педагога по вокалу; в хореографическом жанре существенна роль балетмейстера-репетитора.

Иногда эти технические специалисты громко называют себя режиссерами номеров, хотя, их деятельность, по сути, ограничивается лишь выстраиванием специальной трюковой или технической составляющей номера, - не важно акробатика это, танец или пение. Здесь говорить о создании художественного образа можно с большой натяжкой. Когда ведущие мастера эстрады (особенно в оригинальных жанрах) делятся в печатаных трудах секретами своего мастерства, то они, в основном, описывают технику фокусов, акробатики, жонглирования и т.п.

Хочется еще раз подчеркнуть, что художественная структура эстрадного номера сложна, разнообразна, зачастую конгломеративна. Поэтому постановка эстрадного номера - один из самых сложных видов деятельности режиссера. "Сделать хороший номер, даже если он идет всего несколько минут, очень трудно. И мне кажется, что эти трудности недооцениваются. Может быть, поэтому я так уважаю и ценю искусство тех, кого иногда несколько пренебрежительно кличут эстрадниками, отводя им не очень почетное место в неписаной шкале профессий". Эти слова С. Юткевича еще раз подтверждают важность анализа художественной структуры эстрадного номера с конечным выходом на исследование основ методологии его создания, особенно в части режиссерско-постановочной работы.

Заключение

ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО (от фр. estrade — помост, возвышение) — синтетический вид сценического искусства, объединяющий малые формы драмы, комедии, музыки, а также пение, худож. чтение, хореографию, эксцентрику, пантомиму, акробатику, жонглирование, иллюзионизм и т. д. Несмотря на свою интернациональную природу, сохраняет народные корни, которые придают ему особую национальную окраску. Зародившись в эпоху Возрождения на уличных подмостках и начав с клоунады, примитивных фарсов, скоморошества, Э. и. в разных странах эволюционировало по-разному, отдавая преимущественное предпочтение то одним, то др. жанрам, тем или иным образам-маскам. В эстрадных программах возникших позднее салонов, кружков и клубов, в балаганчиках, мюзик-холлах, кафешантанах, кабаре, театрах миниатюр и на сохранившихся эстрадных садово-парковых площадках преобладают жизнерадостный юмор, острословные пародии и шаржи, едкая общежитейская сатира, заостренная гипербола, буффонада, гротеск, игривая ирония, задушевная лирика, модные танцевально-музыкальные ритмы. Отдельные номера полифонической пестроты дивертисмента нередко скрепляются на эстраде конферансом или несложным сюжетом, а театры одного или двух актеров, ансамбли (балетные, музыкальные и пр.)— оригинальным репертуаром, собственной драматургией. Эстрадное искусство ориентируется на самую широкую

аудиторию и опирается прежде всего на мастерство исполнителей, на их технику перевоплощения, умение создавать лаконичными средствами эффектную зрелищность, яркий характер — чаще комедийно-отрицательный, чем положительный. Обличая своих антигероев, обращается к метафорическим чертам и деталям, к причудливому переплетению правдоподобия и карикатуры, реального и фантастического, способствуя тем самым созданию атмосферы неприятия их жизненных прототипов, противостояния их процветанию в действительности. Для эстрадного искусства типичны злободневность, сочетание в лучших образцах развлекательности с серьезным содержанием, воспитательными функциями, когда веселье дополняется разнообразием эмоциональной палитры, а подчас и социально-политической, гражданской патетикой. Последнего качества лишен порожденный буржуазной массовой культурой шоу-бизнес. Почти всем оперативным "маленьким", "легким" разновидностям, включая распространенные "капустники", свойственны сравнительно короткие сроки существования, быстрая амортизация масок, что зависит от исчерпанности актуальности темы, реализации социального заказа, смены интереса и потребностей зрителей. Будучи одним из наиболее подвижных видов искусства, в то же время более древних искусств, эстрадное искусство подвержено болезни штампования, снижения художественно-эстетической ценности талантливых находок, вплоть до превращения их в кич. На развитие сильное влияние оказывают такие "технические" искусства, как кино и особенно телевидение, часто включающее в свои программы эстрадные представления, концерты. Благодаря этому традиционные формы и приемы эстрады обретают не только большую масштабность и распространенность, но и психологическую глубину (использование крупного плана, др. изобразительно-выразительных средств экранных искусств), яркую зрелищность.

В системе зрелищных искусств эстрада сегодня прочно занимает обособленное место, представляя собой самостоятельное явление художественной культуры. Популярность эстрады в самых широких и разнообразных зрительских слоях заставляет ее откликаться на противоречивые эстетические потребности различных групп населения по социальному, возрастному, образовательному и даже национальному составу. Эта особенность эстрадного искусства в значительной степени объясняет наличие негативных аспектов в профессиональных, эстетических и вкусовых достоинствах эстрадных произведений. Массовость аудитории эстрады в прошлом и настоящем, ее разнородность, необходимость сочетания в эстрадном творчестве развлекательной и воспитательной функций, - предъявляет специфические требования к создателям произведений эстрадного искусства, накладывает на них особую ответственность.

Сложность исследования произведений эстрады, а также выработки методологических подходов к их созданию обусловлена тем, что она в целом представляет собой конгломерат различных искусств. В ней синтезируются актерское мастерство, инструментальная музыка, вокал, хореография, живопись (например, жанр "художник-моменталист"), В этот синтез искусств вклинивается спорт (акробатические и гимнастические номера) и наука (среди эстрадных жанров есть математический номер - "живая счетная машинка"). Более того, существуют жанры эстрады, основанные на трюковой составляющей, которая требует проявления уникальных способностей и возможностей человека (например, ряд эстрадно-цирковых поджанров, гипноз, психологические опыты). Множественность выразительных средств, их неожиданные и необычные сочетания в различных синтетических формах на эстраде очень часто более разнообразны, чем в других зрелищных искусствах.

Список использованной литературы

Бермонт Е. Конкурс эстрады. //Театр. 1940, №2, с.75-78

Бирженюк Г.М., Бузене Л.В., Горбунова Н.А.

Кобэр. Гвоздь программы: Пер. с нем. Л., 1928. С. 232-233; Станишевский Ю. Номер и культура его подачи // СЭЦ. 1965. № 6.

Конников А. Мир эстрады. М., 1980.

Ожегов С. И. и Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений

Розовский М. Режиссер зрелища. М., 1973.

Русская советская эстрада // Очерки истории. Отв. ред. докт. иск., проф. Е.Уварова. В 3-х Т. М., 1976, 1977,1981.

Смирнов-Сокольский Н. Эстрада перед конкурсом. //Советское искусство. 1939, 24 сентября.

Уварова Е. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945). М., 1983; Аркадий Райкин. М., 1986.; Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004.

Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представлений. М., 1986; Многоликая эстрада. М.,1995.

Методические материалы

История отечественной музыки

Русская музыка во второй половине XX века прошла большой и сложный путь, результаты которого осмыслить, обобщить и оценить пока нелегко. Почему? Потому что путь этот ещё близок к нашему времени. Он ознаменован событиями самой разной направленности. К примеру, закончился почти 75-летний период «советской музыки», усилиями исследователей постепенно обретающий объективные оценки, которые так необходимы. Сегодня они стали реально возможными, благодаря доступности ранее закрытых архивных материалов, российских и зарубежных, а также мемуарных публикаций и другого рода литературы.

В развитии современной музыки исследователи выделяют три этапа. **Первый – 60-е годы,** отразившие все виды творчества. Русская музыка всё более входила в русло общемировых процессов. Эпоха тоталитарного режима, жизнь людей за «железным занавесом» заканчивалась. Это было время как интенсивного изучения и освоения новых выразительных средств, расширения и усложнения содержания, так и различных экспериментов, увлекавших подчас композиторов в различные крайности.

Благодатную роль в обновлении художественных процессов сыграло и **увеличение объёма информации в области творчества** (60-е годы «открыли» малоизвестные или редко исполняемые произведения Шостаковича, Прокофьева, представителей нововенской школы, многих современных зарубежных авторов – Стравинского, Бартока, Мессиана и других), а также музыкальной техники (впервые в композиторский обиход вошли алеаторика (Алеаторика – техника сочинения музыки, основанная на принципе случайности. Это также свободная импровизация исполнителей в эпизодах, указанных композитором), додекафония (Додекафония (от греч. двенадцать букв. – двенадцатизвучие) – система композиции, созданная в начале 20-х годов XX века А.Шёнбергом. Эта техника использует способ сочинять музыку, пользуясь системой двенадцати лишь между собой соотнесённых тонов), сонористика (Сонористика – техника сочинения, основанная на использовании различных красочных звучаний, часто без определённой высоты звука и без ярко выраженных тяготений.) и т.д.). Позже происходит синтез радикальных новшеств авангарда с академическими формами культуры, который многим представлялся невозможным. Но практика доказала обратное: обретались особые, достаточно гибкие формы объединения наиболее ценных завоеваний авангарда с устоявшимися языковыми формами. Так, ряд новшеств, рождённых авангардом, закрепился в композиторском творчестве XX века, а вот технические изыски как обязательный внешний признак новой культуры медленно-медленно начали отторгаться как «широким» слушателем, так исполнителями и композиторами.

В этом показательным является признание композитора Романа Семеновича Леденёва, которого к авангардистам причислить абсолютно невозможно: «В 60-е годы началось освоение новой техники письма, той, что родилась не здесь, – имею в виду, например, додекафонию: всё-таки додекафонию мы «подсмотрели» на Западе. Был бум, что само по себе неплохо. Плохо только одно: сочинение по западному образцу приняло невероятно массовый характер… потоком шли произведения в одной-единственной технике. Собственно, техника, её проблемы заслонили очень многое в основе нашего искусства – его содержательность и даже яркость самого же языка… Я, как и все, увлекался новациями. Меня особенно интересовали Веберн и Берг (творчество Шёнберга не было близким)… Пока мне было интересно, я изучал, использовал новации и как композитор некоторое время занимался этим вполне серьёзно. Но в конце концов я почувствовал, что лично меня такое творчество совершенно не устраивает. И без всякого усилия над собой я стал делать то, что в действительности мне было близко» (Леденёв Р. Искусство не может не касаться больших тем // «Музыкальная академия», 1997, №2. –С. 20.).

Такие демократичные жанры как кинематограф и песня стали уходить от стереотипов «большого стиля». К примеру, в кино молодой герой уже выступает не олицетворением социального типажа, а как личность, человек. Эти образы ярко отображены в фильмах «Я шагаю по Москве», «Баллада о солдате», «Весна на Заречной улице», «Высота» и других.

Демократичный жанр песни трансформируется в песню-монолог, песню-раздумье лирического героя, среди которых выделяются «С чего начинается Родина» В.Баснера – М.Матусовского, «Русское поле» Я.Френкеля – И.Гофф.

Отметим, что в 60-80-е годы центральными в советской литературе, живописи, кинематографе и музыке становятся процессы сложного поворота к человеку и его духовному миру. В литературу приходят Ю.Трифонов, В.Астафьев, Ф.Абрамов, В.Распутин, В.Белов, В.Шукшин, В.Быков, А.Солженицын, Е.Евтушенко, А.Вознесенский, в творчестве которых ставятся проблемы нравственности и духовных ценностей человеческой личности, углубляется интерес к истории своей родины. Заставили по-новому взглянуть на мир и задуматься об истинном смысле существования человека в этом мире и кинофильмы М.Ромма, Г.Козинцева, С.Бондарчука. Все они создали духовную атмосферу, в которой творили художники, музыканты.

Более спокойное отношение к искусству пришло **в 70-е и в первой половине 80-х годов**, когда наступило некоторое упрощение и просветление музыкального стиля: композиторы-шестидесятники сформировали в музыке свою языковую систему и определились с тематикой, кругом идей и жанрами. В этот период личностное, субъективное начало значительно усиливается во многих сочинениях (прежде всего инструментальных), проявляясь через медитативность (Медитация (от итал. Meditazione) – размышление, раздумье. Медитация в различных проявлениях свойственна музыке всех эпох, но при этом имеет различные формы выражения. В современной музыке характерные общие признаки – использование остинатных приёмов развития, минимальные тематические средства, позволяющие захватить слушательское внимание, не отвлекая его; сосредоточенность на одном процессе-состоянии. Композиторы конца XX века широко используют технику минимализма (Николай Сергеевич Корндорф, Владимир Григорьевич Тарнопольский и другие).).

Значительно расширены «зоны медитирования» в поздних сочинениях Шостаковича: Пятнадцатый квартет, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, вокальные сюиты «Семь стихотворений А.Блока», «Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти».

Между тем по-прежнему сохранялся, а временами усиливался идеологический прессинг. Прокладывая новые пути, отстаивая своё право на духовную свободу, музыкантам – и композиторам, и исполнителям – зачастую приходилось идти «против течения», что рождало опасность в любой момент оказаться зачисленными в разряд «инакомыслящих», а значит, политически неблагонадёжных. Но никакие запреты и угрозы уже не могли остановить начавшегося бурного процесса обновления русской музыки. Композиторам нужны были новые идеи, новая техника, они стремились к любой возможности вступить в творческие контакты с зарубежными музыкантами. Их ничего не останавливало, даже идейно-политический контроль Союза советских композиторов (ССК) за деятельностью членов своей организации. Его руководство с непокорными сурово расправлялись: запрещало исполнять и издавать неблагонадёжную, с его точки зрения, музыку, не выпускало её авторов за границу. В такой непростой ситуации зачастую оказывались не только молодые авангардисты, но и всемирно известные мастера старшего поколения. Достаточно вспомнить Шостаковича, от некоторых произведений которого партийно-музыкальные власти стремились оградить слушателей. Например, от Тринадцатой симфонии, в которой, по их признанию, были использованы «крамольные» стихи Евгения Евтушенко.

Несколько слов об этом опусе композитора. Тринадцатая симфония была постоянным объектом и постоянной заботы Шостаковича. В письме к И.Гликману он

сообщает: «Я не рассчитываю на полное признание этого сочинения, но не писать его я не могу» (Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. –Л., 1993. –С. 175, 196, 198).

А подвигнуло композитора к написанию этого симфонического опуса стихотворение Евгения Викторовича Евтушенко «Бабий яр». Шостакович сам отобрал тексты этого поэта для своего пятичастного цикла, а некоторые (как для 1У части) были специально написаны Евтушенко. В период работы над симфонией композитор отметил следующее: «Я очень высоко ценю этого поэта. Меня привлекает этическое начало в его поэзии». А позже добавил: «Когда я сочинял 13-ю симфонию, я был абсолютно согласен почти с каждым словом поэта. …Меня привлекает в его творчестве наличие мысли и несомненной гуманности… Разговоры о том, что он «стиляга», «будуарный поэт», вызваны в немалой степени завистью. Он гораздо талантливее многих своих коллег, стоящих на правильных позициях» (Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. –Л., 1993. –С. 175, 196, 198).

Известно, что остропублицистический текст Евтушенко создал ситуацию преследования симфонии официальными властями. Так, несмотря на грандиозный успех у публики премьеры этого опуса, пресса (и особенно московская) молчала, ибо свыше был дан указ. Н.С.Хрущёв, ещё до премьеры на печально известном собрании творческой интеллигенции, на котором присутствовали Шостакович с Евтушенко, высказал недовольство сочинением какой-то симфонии «Бабий яр» и поднял при этом никому не нужный «еврейский вопрос». Ситуация создалась сложная: многие российские музыканты были запуганы выступлением Хрущёва и отказывались участвовать в премьере. В их числе оказался и дирижёр Е.Мравинский – постоянный исполнитель симфонических опусов Шостаковича. Однако смелость не изменила другому выдающемуся музыканту – К.Кондрашину, изначально с восторгом принявшему это творение, которым гениально и продирижировал.

Более сложной для современной русской музыки (в первую очередь для её старших представителей) стала **вторая половина 80-х и 90-е годы**. Наступило время, когда внезапно исчезло государство, в котором жили до этого советские люди, и бывшие коллеги-музыканты из союзных республик превратились в зарубежных. И Россия вновь удивила весь мир. Как верно отмечает Ю.Корев: «…Поставгуст 1991-го – новый политический переворот (пусть История даст имя тому, что тогда случилось – революция, обновление или реставрация, или, может быть, некий особый российский прогресс, главное свойство которого «идти вспять»? Так или иначе, крушение великой Державы – то была самая большая геополитическая новость второй половины XX века. И – опять завихрились, понеслись (куда?!) «силы зла» – верный и вечный спутник любых смутных времён; снова зазвучала в памяти скорбныя строка из 1923 года: «Всё расхищено, предано, продано…» (Корев Ю. Нестоличными дорогами //«Музыкальная академия», 1998, №3-4. –С. 14.). Пришло время невероятных потрясений, разрушений, бед и социальных конфликтов. Российское общество охватило разочарование, неверие, усталость. Моральная и материальная незащищённость, предощущение грядущих катастроф никогда не были благодатной почвой для развития культуры. Огромной лавиной хлынула в быт людей бурная коммерциализация всех сторон жизни, массовый бум поп-музыки, власть «денежного мешка», породившие растерянность музыкантов, исповедовавших противоположные художественные ценности. В сложившейся ситуации многие из них оказались в дальнем зарубежье.

Духовная жизнь сиюминутно реагирует на веяния нового времени, становясь бурной и напряжённой. Гигантский скачок осуществили наука и техника. Так, благодаря Интернету, в кратчайший промежуток времени можно оказаться в любой точке земного шара, свободно побродить по его всемирной паутине. Мир стал пёстрым и многоликим, обострившим разнообразные контрасты: разгул агрессивности, индустриальное варварство, азартно-праздничный, динамичный темп жизни, раскрепощённость, цинизм,

пошлость с одной стороны и душевная чистота, романтичность – с другой. И предстаёт это всё в парадоксальном переплетении. Безусловно, динамика современной жизни отразилась и на музыке, облик которой стремительно менялся в XX веке. Она отразила эти неожиданные и причудливые повороты жизни в её многообразных гранях. Однако современная серьёзная музыка, и в прежние времена имевшая немногочисленный отряд своей слушательской аудитории, в условиях рынка оказалась в очень тяжёлом положении. И особенно авангард, язык которого сложен и непривычен. Слух, привыкший к легко запоминающейся мелодии и устойчивому ритму, в современной музыке не может уловить их в потоке звуков, мелькающих в причудливом, хаотическом беспорядке, в котором не воспринимаются как устойчивость, так и четкая форма. И чтобы при слушании связать всё звучащее в единое целое, требуется определённое усилие слуха, мысли и воображения. Такая музыка порождается не прихотью художника, а его желанием отразить состояние современного мира: композиторы уводят слушателей в свои звуковые миры, отражающие современную реальность.

Благодаря смене социальных ориентиров, канул в Лету «Красный календарь» искусства соцреализма, когда творческие люди неукоснительно «обслуживали даты» и события. Но, вместе с тем, «советский период» в русской музыке, при всех его известных сегодня идеологических прессингах, отличается мощью художественного наследия. Думается, что в мировую историю он войдёт как эра Шостаковича и Прокофьева, Хачатуряна и Свиридова, Денисова и Шнитке. Как верно отмечает Е.Долинская: «В последнюю треть века многое радикально изменилось не только в судьбах людей, но и в жизни творимой ими культуры. В частности, до конца 80-х годов само понятия «современная отечественная музыка» подразумевало не только множественность индивидуальных стилей, но и в не меньшей степени совокупные художественные усилия мастеров разных республик, ныне самостоятельных государств. Не следует забывать, что для становления стилей таких, к примеру, крупных мастеров, как Шнитке и Сильвестров, Денисов и Канчели, Слонимский и Тертерян, именно генерационные процессы выполняли стимулирующую роль» (История современной отечественной музыки. Вып.3. –М., 2001. – С. 11-12.).

В рассматриваемый период происходило естественное возрастное размежевание композиторов на группы, среди которых были представители старшего поколения – Г.Свиридов, Г.Уствольская, Тихон Хренников; «шестидесятники» – Э.Денисов, Р.Щедрин, Андрей Эшпай, А.Шнитке, Б.Чайковский, С.Губайдулина, Андрей Петров, Сергей Слонимский, Борис Тищенко и другие, а также «семидесятники» – Александр Владимирович Чайковский, Н.Корндорф, Дмитрий Николаевич Смирнов, Татьяна Сергеева и прочие.

Деятельность «шестидесятников» была связана с кардинальными прорывами к новым художественным обобщениям и невероятно сложной нравственно-философской проблематике.

Что касается «семидесятников», то они во многом закрепили открытия, взбудоражившие относительно ровное течение музыки послевоенного времени. А вот поколение, заявившее о себе в 80-е годы, было настроено более рационально и спокойно по отношению к различным новшествам – это и отразилось в их творчестве.

По поводу композиторов среднего и старшего поколений очень точно замечено исследователем: «Для многих из них вторая половина 80-х – начало 90-х годов стали временем молчания, временем глубоко переживаемых потрясений (бед, перемен, разрушений), которыми изобиловала жизнь. На общей художественной атмосфере сказалась та усталость, которую ощутил едва ли не каждый в то время, тем более – художник, поэт, музыкант» (Ромащук И. Фестиваль как развёрнутая постлюдия //Московская осень: 1988-1998. –М., 1998. –С. 170.).

Искусство, в кризисные переходные периоды, как правило, ищет духовный идеал в прошлом, восстанавливает связь времён, черпает нравственные силы в истории своего

народа и всего человечества. Не явились исключением и 60-90-е годы, когда возник небывалый интерес к многовековой национальной культуре. Это были годы обращения композиторов к фольклору. Укрепление и обновление уже имеющей богатые традиции национальной культуры и развитие молодой, обращение к новым темам и поиски оригинальных творческих решений идёт именно через активное осознание тех возможностей, которые предоставляет профессиональной музыке народная. Коренное обновление всей системы «композитор – фольклор» стало одной из ведущих тенденций рассматриваемого периода.

В эти годы поднимается на новую ступень фольклористика. В результате большого количества экспедиций, в которых принимают активное участие не только фольклористы, но и композиторы, появляются новые сборники народного песенного и инструментального творчества. В фольклоре открываются те пласты, которые до этого были мало известны или не использовались и которые показали, насколько неполны были представления многих музыкантов о фольклорных источниках.

Таким образом, в русской музыке конца 50-х – начала 60-х годов ярко зазвучали частушки, протяжные песни, обрядовый фольклор (заклинания, плачи, причитания, календарный цикл). Использовались же фольклорные источники со значительным обновлением принципов работы с ними. Прежде всего, изменилось само отношение к фольклору – он перестал восприниматься как средство, способное «освежить» композицию, внести в неё «колорит народности», что зачастую имело место прежде. Народное творчество осознаётся как сложная самостоятельная система музыкального мышления, в которой в едином контексте выступают чисто композиционные элементы (лад, ритм, мелодия), исполнительский процесс и формы бытования фольклорных жанров в народной среде. Усиливается индивидуальное, творчески активное начало, в каждом конкретном случае автор находит тот путь, который отвечает его замыслу: фольклор используется цитатно и опосредованно, в подчёркнуто неприкосновенном виде (структура, лад, исполнительская манера), или, наоборот, наблюдается активное вмешательство в его стилистику, форму.

У истоков этого направления стоял крупнейший русский композитор Георгий Васильевич Свиридов (1915-1998), который был наиболее стойким и последовательным продолжателем классической линии в русской музыке, с традициями которой от древнейших первоистоков до современности неразрывно связано его искусство. И связь эта многосторонняя, проявляющаяся, прежде всего, в содержании. Биограф Свиридова А.Н.Сохор утверждал, что «вспышка интереса к русскому фольклору в 50-60-е годы… произошла под воздействием открытий Свиридова» (Сохор А. Об идейно-эстетических принципах советской музыки// «Музыка и современность». Вып. 8. –М., 1974. –С. 13.). Перед слушателями возникли эпические картины-думы о судьбах земли Русской в годы лихолетья и покоя как в прошлом, так и настоящем, а также повседневная жизнь народа, его труд, быт, горести, радости. Музыки Свиридова, с одной стороны, сдержанна, несуетна, а с другой – тем не менее, способна к страстному патетическому обличению всего, что грозит гибелью и разорением стране. В музыкальных опусах Георгия Свиридова предстаёт вся Россия. Композитор писал преимущественно вокальную (сольную и хоровую) музыку, в которой блестяще и доказательно продемонстрировал прочность и силу связей с почвенной национальной традицией. Он вернул русскому хоровому искусству его изначальное предназначение – быть средоточием высшей мудрости, источником нравственного совершенствования человека. Его красота и своеобразие ожили на многих страницах музыки Свиридова – в произведениях на стихи Есенина: «Табун», «У меня отец – крестьянин», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Деревянная Русь», «Отчалившая Русь», в «Весенней кантате» на стихи Н.Некрасова (в этих опусах отражены впечатления детства композитора, которое он провёл в небольшом провинциальном городке Фатеж Курской губернии. Здесь звучали старинные и современные народные песни, чувствительные бытовые романсы, а в храме звонили

колокола, где с чтением молитв перемежалось церковное пение, в котором принимал участие мальчик Свиридов). А городские воспоминания отразились в цикле «Слободская лирика» на слова А.Прокофьева, «Петербургские песни» на слова А.Блока.

Самым непосредственным образом с родным краем связан хоровой цикл Свиридова «Курские песни», о которых пишет А.И.Руднева, составитель сборника «Народные песни Курской области», откуда композитор взял напевы своей родины: «будто распахнули окно и в комнату ворвался свежий ветер…, что-то такое чудесное, чего я давно-давно не испытывала» (Руднева А. «Курские песни»//Книга о Свиридове. –М., 1983. –С. 148.).

Композитор бережно подошёл к напевам своей родины. Он вносил в них совсем небольшие изменения, усилившие выразительность и своеобразие народных мелодий. Таким образом, особенности народного творчества и собственный композиторский стиль счастливо соединились здесь в естественной природной гармонии, дав прекрасный по художественному совершенству результат. На основе народных мелодий он создал музыку, современную по языку, звучащую свежо и нетрадиционно, свободно использовал возможности хорового пения, соединив его с красочным оркестровым звучанием.

«Курские песни» Свиридова дали определение новому направлению в русской музыке, получившее название «новая фольклорная волна», в русле которой работали и композиторы-«шестидесятники» – Р.Щедрин («Озорные частушки», «Хороводы» – концерты для оркестра, «Фрески Дионисия» – для девяти инструментов; хоровые партитуры «Поэтория», «Казнь Пугачёва», «Запечатлённый ангел (по Н.Лескову), «Стихира на тысячелетие Руси» для оркестра), С.Слонимский (вокальный цикл «Песни вольницы»), В.Гаврилин (вокальные циклы «Русская тетрадь», «Времена года», «Вечерок», хоровые симфонии-действа «Скоморохи», «Свадьба», «Перезвоны» (по прочтении Шукшина), Н.Сидельников («Сокровенные разговоры» для хора, «Русские сказки» для камерного оркестра) и другие.

В рассматриваемый период в творчестве того или иного композитора можно встретить как непосредственное, так и опосредованное привлечение народных истоков. Зачастую в одном произведении ассимилируются и входят составной частью в авторскую систему мышления самые различные временные и географические слои народного творчества. Например, в балете «Ярославна» Б.Тищенко сплавлены в единую систему элементы обрядового фольклора русского Севера, лирических крестьянских песен и южнославянских песен, древнерусского искусства.

А в оратории Р.Щедрина «Ленин в сердце народном» естественно сочетаются абсолютно различные пласты – былины, народный сказ и плач, причет. В финале же, достигая высокой степени обобщения, композитор приходит к необходимости ещё более сложного синтеза контрастных элементов – связи речевого и песенного через сплав обрядовых песен и плачей-причитаний, элементов ритуальных, заклинательных, колыбельных и лирических песен. В каждом конкретном случае Щедрин находит свой индивидуальный подход, выявляя в фольклоре то, что ближе его творческим устремлениям и типу мышления.

Ещё одной особенностью «новой фольклорной волны» рассматриваемого периода становится обращение к народным текстам. При этом очень часто аутентичные народные мелодии не используются: ориентируясь на определённый фольклорный жанр, автор приходит к собственной музыкальной интерпретации текстов, как бы заново создавая народную песню. Таковы концерт для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна В.Салманова, «Сокровенные разговоры» для сопрано и ударных инструментов Н.Сидельникова, «Плачи» на тексты русского похоронного обряда Э.Денисова, «Сказание про бабу Катерину и сына её Георгия» В.Рубина, вокально-хореографическая симфония «Пушкин» А.Петрова (на народные тексты, собранные А.С.Пушкиным), Оратория «Исторические песни» О.Галахова. Более активным стал интерес композиторов к

архаической псалмодии, знаменному распеву, к воспроизведению духовных и светских обрядов (творчество Г.Свиридова, Р.Щедрина, С.Слонимского, Ю.Буцко, Б.Тищенко).

Для русской музыки второй половины XX века было характерно и возрождение исторической памяти в отличие от коммунистического режима, который ранее в одном из идеологических диктатов требовал «сбросить прошлое с корабля истории». Запрос же прошлого был сделан для того, чтобы ориентироваться в настоящем. Этот неподдельный интерес к истории Древней Руси, к её богатырям, выдающимся деятелям культуры нашёл отражение в музыкальном театре – балет «Ярославна» Б.Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве», в инструментальном творчестве – «Древнерусская живопись» Ю.Буцко, концерт-картина «Андрей Рублёв» К.Волкова, симфония с хором «Памяти Андрея Рублёва» А.Холминова.

Мощной формой пробуждения национального сознания стала духовная тема в культуре. Скрытое прежде от людей драгоценное музыкальное наследие диаметрально изменило представление об исторических процессах, протекавших в русском музыкальном искусстве, куда до этого заглядывали только учёные музыканты. Возрождались исконно русские традиции пения a cappella, возрастал его «престиж», формировалось новое понимание этого искусства как искусства философского и возвышенного. Одним из первых, кто воссоздал в своих хоровых опусах строгий дух русского Средневековья, был Г.Свиридов, основательно изучивший старинную церковную музыку. В этом благодатную роль сыграло его общение с выдающимся специалистом в этой области М.Бражниковым и хоровым дирижёром А.Юрловым, первым подготовившим, исполнившим и записавшим на пластинки в 1966 году большую программу из православных церковных песнопений XVI-XVIII веков. При этом музыканту пришлось преодолеть невероятное сопротивление музыкальных чиновников в идеологическом отделе ЦК партии и Министерстве культуры.

Свиридов зачинал духовность русского православия в 50-60-е годы: таковы «Благослови меня, матушка» в «Курских песнях». «Бегство генерала Врангеля» в «Патетической оратории», а в 70-е – «Хоровой концерт памяти Юрлова», хоры к спектаклю «Царь Фёдор Иоаннович» для спектакля в Малом театре. В последних частично использованы тексты молитв и древнерусские знаменные напевы, расшифрованные Бражниковым. В этом направлении композитор работал и в дальнейшем. В конце жизни им было создано несколько духовных произведений на подлинные церковные тексты. Последнее сочинение Свиридова – «Песнопения и молитвы», названные им «неизречённым чудом».

«Живая связь времен» в творчестве этого великого русского композитора была подхвачена и развита в целом направлении в музыке конца XX столетия. Особенно много произведений, связанных с духовной тематикой, появилось в 1988 году, когда, в связи с празднованием 1000-летия Крещения Руси, произошла отмена гонения на религию. Обращение к евангельским темам не было обычной данью моде, сочинением «к случаю». Сердца и умы снова обратились к русской идее, к заветам Святой Руси как к источнику спасения души, заговорив о высоких идеалах духовности.

Это новое отношение к религии у некоторых композиторов (Б.Чайковский, Н.Каретников, Э.Денисов) привело к внутреннему перерождению атеистического сознания в религиозное.

В этот период создаётся немало духовных сочинений, рассчитанных на концертное исполнение (хоры Е.Голубева, Н.Каретникова, «Литургия» Г.Дмитриева, 6-я («Литургическая») симфония А.Эшпая). Это был своего рода духовный ренессанс. Произведения создавались самые разные – от максимально близкой к первоисточнику композиции до столь же максимального преображения подлинника; от музыки, сохранявшей чистоту православного стиля, до многостилевых сочинений. Однако, общим было одно: почти у каждого композитора появлялось произведение духовного жанра. Таким образом, авторы воздвигали свой религиозный храм, в котором душа человеческая

искала свой путь обретения гармонии и единства с миром, возникало своё оригинальное стилистическое решение. Ярким примером тому является Шестая, «Литургическая» симфония А.Эшпая для хора и оркестра. Перед исполнением этого опуса читается на современном русском языке текст 13-й главы из первого Послания апостола Павла: «Если имею дар пророчества и знаю все тайны и имею всякое познание и веру, так что я могу горы переставить, и не имею любви – то я ничто… А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь: но любовь из них больше».

Другой пример философского осмысления бытия через религиозный сюжет в музыке – симфония «Аллилуйя» для оркестра, органа, солиста и цветовых проекторов С.Губайдулиной. Она была написана в 1990 году. Основная идея семичастного сочинения – поиски и обретение веры через неверие и покаяние. В финале симфонии автор использует подлинную мелодию древнерусского церковного гимна «Да исполнятся уста мои хваления твоего, Господи».

Литургическая тематика либо явно, либо скрыто присутствует во многих сочинениях Губайдуллиной как в камерных («Семь слов Христа Спасителя» для солирующих виолончели и баяна), так и в монументальных («Страсти по Иоанну» на текст Евангелия).

Духовность христианства как общечеловеческого универсума и в крупных композициях таких композиторов, как А.Шнитке (4-я симфония-ритуал как синтез религий: католической, лютеранской, православной), Э.Денисов (Реквием), В.Артёмов (Реквием), А.Караманов (Реквием, Stabat Mater на латинском языке, «Ave Maria»), Г.Уствольской («Dies irae», «Композиция №2»).

Кстати, для рубежа XX – XXI столетий характерно обращение к Библии, Евангелию, Откровению Иоанна Богослова, текстам молитв, мелодиям церковных гимнов, естественно вошедшим в круг идей и образов современной музыки. Сегодня они уже не вызывают ажиотажа, который был в 70-80-е годы при появление любого произведения на духовные сюжеты. В целом, произошло возрождение жанров, оказавшихся вычеркнутыми из практики композиторов в советскую эпоху, и в первую очередь, таких, как хоровой концерт, литургия, духовные хоры, а также месса, реквием и пассионы.

Возвращаясь к вопросу о характерных явлениях искусства нового времени, следует отметить и стилевой плюрализм (Плюрализм (от лат. Pluralis – множественный) в искусстве означает принципиальную возможность соединения разных стилевых манер внутри одного стиля; может быть характерен для творчества одного мастера. Наиболее яркий пример в искусстве XX века – П.Пикассо; в музыке – И.Стравинский, М.Регер, П.Хиндемит. В рассматриваемый период – музыка А.Шнитке, живопись С.Дали, И.Глазунова), об одном из направлений которого – неофольклоризме – говорилось выше. Однако выражением плюрализма становятся ещё неоклассицизм (Неоклассицизм – обращение к жанрам, стилю эпохи Возрождения XV – XVI веков, барокко (XVIII век), классицизма (конец XVIII века) и соединение их с современным музыкальным языком. Одним из основоположников неоклассицизма был И.Стравинский) и неоромантизм (Неоромантизм – понятие, обычно обозначающее поздний романтизм, главным образом творчество Ф.Листа и Р.Вагнера. Иногда к неоромантикам условно причисляют И.Брамса, А.Брукнера, Г.Малера, Р.Штрауса. Этот термин также применяют и к творчеству композиторов, продолжавших некоторые традиции романтической музыки в начале XX века (М.Регер, Л.Яначек). Во второй половине XX века композиторы сознательно обращаются к стилистике романтизма, связанной с требованием открытой выразительности и возвратом к «новой простоте»).

Возникшая в первой половине XX века, неоклассическая тенденция вспыхивает с новой силой в русской музыке во второй половине 60-70-х годов. Причём, питательной средой становятся не только традиции её первого периода развития (в частности, опытов Стравинского, Прокофьева, Хиндемита), но и опора на весь предшествующий опыт

современной и классической музыки, приведший к новому восприятию любого стиля «как системы средств» (Арановский М. Симфонические искания. –Л., 1979. –С. 173.).

Развитие неоклассицизма непосредственно связано и с усилением интереса к старинной музыке, в частности, к искусству барокко и раннего классицизма, и вместе с тем – со стремлением к отражению в творчестве большей гармонии человека и окружающего мира, человека и природы, с потребностью композиторов заговорить более простыми и экономными средствами, более непосредственно осознать причастность художника к истории. Неоклассическая тенденция стала в определённой мере реакцией на то усложнение музыкального языка, ту порой избыточную щедрость в привлечении самых различных современных средств выразительности, которые привели к своего рода технической перенасыщенности творчества и стабилизировались, приобретая уже некоторые черты «академизма».

Безусловно, немаловажную роль в расширении географии неоклассицизма сыграл и исполнительский процесс. Это было время, когда создавались камерные оркестры и хоры, ансамбли мобильных составов, призванные пропагандировать современную музыку. Прекрасным образцом такого высокопрофессионального коллектива был камерный оркестр, руководимый Р.Баршаем, ставший первым исполнителем новых сочинений, в том числе специально ему посвящённых симфоний Д.Шостаковича, М.Вайнберга и других.

Как уже отмечалось, черты неоклассицизма проявлялись в непосредственном обращение к старинным формам и жанрам, их «осовременивание», переосмысление с позиций нового содержания, включения в контекст современных средств выразительности (в частности, с привлечением фольклорных традиций). Происходит переосмысление и современное прочтение старинного жанра. Параллельно с непосредственным отражением многих присущих ему особенностей идёт активный процесс его переплавки, установления на самых различных уровнях сложных стилевых контактов, благодаря которым он приобретает новые черты.

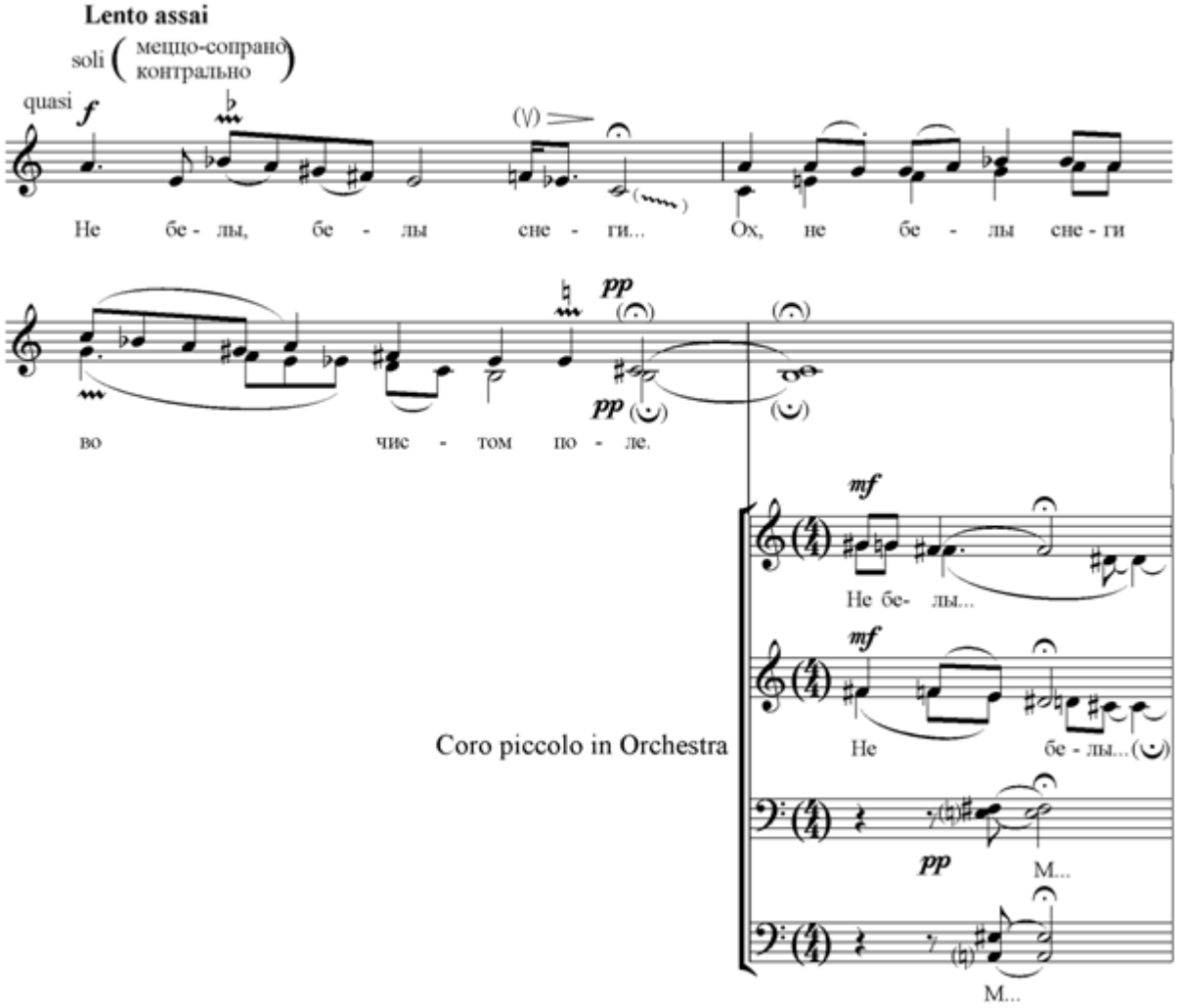
Некоторые черты неоклассицизма наблюдаются и в театральных жанрах в виде отдельных включений (сцена «В Итальянской опере» в балете Р.Щедрина «Анна Каренина», коллаж (Коллаж (франц. – наклеивание) – термин заимствован из современной живописи. В музыке это включение в произведение цитат из других сочинений) в опере Ю.Мейтуса «Рихард Зорге»), сознательного ориентира на определённую и необходимую в контексте данного сочинения модель (канты в опере А.Петрова «Пётр Первый»).

Таким образом, стилевые модели барокко и классицизма, утверждаясь в музыкальных жанрах concerto grosso, ричеркара, реквиема, пассиона, выявляются как на уровне композиции и драматургии, так и музыкально-языковых средств. Сочинением, зафиксировавшим данную тенденцию, стало Concerto grosso №1 А.Шнитке (1977). Он был первым композитором, выдвинувшим понятие полистилистики по отношению к современному музыкальному искусству.

Фактически эта работа началась для молодых композиторов в рамках «новой фольклорной волны», приёмы которой в работе с фольклорным материалом опирались на принципы техники Стравинского, традиции Прокофьева. Отличительной чертой этого метода являлось свободное обращение к источнику, исключающее прямое цитирование. Здесь следует назвать Р.Щедрина с частушкой в Первом концерте для фортепиано, концерте для оркестра «Озорные частушки», опере «Не только любовь». Именно так «слышатся» северные плачи С.Слонимскому в вокальном цикле «Песни вольницы» и только так воспринимает «деревенские страдания» В.Гаврилин в вокальном цикле «Русская тетрадь». Но неофольклоризм не означает возврата к прошлому: композиторы, разрабатывая архаичные пласты фольклора с помощью современного языка и нотации, воспроизводят, к примеру, наиболее характерные приёмы народного исполнительства. Это использование нетемперированного строя, импровизационность, детонирование (неточное интонирование), сочетание как напевной, так и говорной манер пения (зачастую

звуковысотно нефиксированный говор), глиссандирование. Подобные приёмы применяют С.Слонимский в опере «Виринея» и в «Песнях вольницы», В.Гаврилин в «Русской тетради» и в хоровой симфонии-действе «Перезвоны», Э.Денисов в «Плачах». А у Щедрина подобные приёмы находят место в хоровых и оперных партитурах – «Казнь Пугачёва», «Мёртвые души».

Так, обратившись к пласту крестьянской песенности в названном оперном опусе «Мёртвые души», Щедрин свободно деформирует напев протяжной песни «Не белы снеги» и развивает его на двенадцатитоновой основе. Об этом русском национальном начале М.Тараканов пишет в своём исследовании: «Тем не менее, русский колорит напева сохранён, и манера пения приближена к народной. В сочетании двух ведущих линий легко уловить характерные обороты, попевки диатонического строения, однако эта диатоника слегка «деформирована» обильным внедрением ладовых хроматизмов» (Тараканов М. О русском национальном начале в современной советской музыке//Советская музыка на современном этапе. –М., 1981. –С. 67):



Неоклассическая тенденция была источником, который, по верному замечанию критики, никогда не иссякал, однако мог лишь «временно обмелеть» (Арановский М. Симфонические искания. –Л., 1979. –С. 7.), явилась первой и очень важной ступенью в общем процессе «прояснения стиля», объективизации содержания и, в конечном итоге, некоторой демократизации «серьёзных» жанров. Одновременно возникает потребность в свободе, раскованности и открытости эмоционального высказывания, иными словами – установлении гармонии рационального, интеллектуального и эмоционального начал. Очень метко эту потребность времени выразил А.Шнитке: «Сегодня настоятельно требуется прорыв в новое мелодическое измерение» («Советская музыка», 1975, №2. –С. 25.).

В 70-е годы в русскую музыку охватывает волна неоромантизма. С одной стороны, композиторов притягивает красота мелодии, выразительность и пластичность мелодической линии, её эмоциональная наполненность, а с другой – лиричность. Создаётся немало произведений, в которых лирика становится ведомой. При этом, безусловно, не исключается и сфера драматического, трагедийного, а лиризм присутствует в распевности мелодических линий, в яркой мелодизации фактуры и тембров, в возникновении не только экспрессивно-взрывчатых, но и «тихих» кульминаций, в длящихся медитативных состояниях. Яркие примеры – фортепианный квинтет А.Шнитке, «Романтическая соната» для фортепиано и «Камерная кантата» №2 на стихи Гарсиа Лорки О.Кивы, струнный квартет В.Сильвестрова.

Новый виток неоромантической тенденции – это ностальгическая реакция на исчезающую красоту, о которой постоянно размышлял Э.Денисов. Так, в связи с эпилогом оперы «Четыре девушки» композитор отмечал: «Это хор об исчезающей красоте – момент, который во многих моих сочинениях играет большую роль. Одна из причин, почему я написал финал альтового концерта в виде вариаций на тему экспромта Шуберта, – тоже символ непреходящей и вместе с тем исчезающей красоты. Ностальгия по исчезающей красоте» (Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна//«Музыкальная академия», 1997, №2. –С. 41.).

Такой смысловой контекст, в сравнении с 60-ми годами, требует иные качества музыкального языка: микротематизм уступает место бесконечной мелодии, зачастую присутствует обращение к классическим принципам формообразования. Помимо этого в музыке снижается хроматическое напряжение: в темообразовании меньше тритонов, септим и нон, больше плавной секундовости. В тематизм мобильно вводятся такие чисто романтические формулы, как мотивы вопроса, lamento, вздоха, опевания и «секстовость». Ощутимое понимание стиля в рамках неоклассической тенденции как системы средств в романтическом направлении проступает ещё более многогранно. Выбор элементов одного стиля в музыкальном опусе в виде конкретной цитаты или цитирования «техники чужого стиля» (как это делает, например, Шнитке), выбор конкретной стилевой модели в качестве творческого ориентира для данного сочинения или свободное оперирование в нём различными стилевыми моделями – такого рода полистилистика (Полистилистика – соединение в произведении разных стилей. Разновидностью полистилистики является коллаж. В музыке могут быть использованы стили разных эпох, разных направлений.) является примечательной чертой современной музыки и весьма непосредственно проявляется в неоромантической тенденции.

Уникальным примером в этом отношении является Первая симфония А.Шнитке, в которой такой приём необходим композитору как единственно возможное в данной концепции средство передачи сложнейшего замысла (многогранность стилевых истоков здесь прямо пропорциональна многогранности образности).

В других же случаях элементы полистилистики или тематически-стилевых коллажей возникают лишь ввиду необходимости выражения определённого смыслового символа. В качестве примера можно назвать Четвёртую симфонию А.Эшпая или сонату для скрипки И.Кирилиной.

Опора на традицию заметно сокращала «временной» разрыв эпох. В этом плане показательна, к примеру, стилевая эволюция музыки Р.Щедрина, написавшего в 70-80-е годы партитуры своих романтических балетов «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». Совершает поворот к романтизму и Э.Денисов. Особенно ярко это проявляется в жанре инструментального концерта и опере по роману французского писателя Б.Виана «Пена дней». Верен романтическому строю музыки Р.Леденёв (в хоровом жанре, инструментальном концерте и инструментальном ансамбле). А в цикле хоровых поэм «Романсеро о Любви и Смерти» на стихи Гарсиа Лорки и вокальной симфонии «Мятежный мир поэта» на тексты Лермонтова Н.Сидельникова трепещет страстный и мятежный дух романтизма. Композиторы, как никогда, стремятся к новому,

неизведанному, избегая всего устоявшегося и апробированного, что вызывает к жизни самые многообразные решения. Для их пера оказались востребованными разные грани русского лиризма: драматический, эпический и экстатический. Однако наполненным самым глубоким чувством оказался ностальгический. Одним из множества примеров последнего – своеобразный микроколлаж в главной партии финала Пятнадцатой симфонии Д.Шостаковича, в которой имеет место вольное «перетекание» интонационной аллюзии глинкинского «Не искушай», вагнеровского «мотива судьбы» в типично шостаковическое лирическое напряжение. Созданная таким путём тема ассоциируется своей диатоничностью не только с миром русской элегии, но и в не меньшей степени с лирико-ностальгической кантиленой Малера, которого композитор боготворил.

Время 60-х годов совпало с освоением как новых звукосистем, так и современных техник композиции. По этому поводу исследователь пишет: «Новая выразительность конца 50-х – начала 60-х годов ассоциировалась со строгим расчётом в композиции, который должен был, по-видимому, объективировать неизбежное субъективное высказывание. Рациональные тенденции были тесно связаны с распространившимся в те годы культом точного знания, с пристальным вниманием к людям естественных наук – их философии, образу мыслей…» (Савенко С. Портрет художника в зрелости// «Советская музыка», 1981, №9. –С. 35.).

Первый композитор, кто был на этом пути – А.Волконский (Андрей Михайлович Волконский родился в 1933 году в Женеве. В 1947 году его семья переезжает в Россию. Поначалу музыкальное образование композитор получил в Швейцарии (Женеве), а потом в Московской консерватории (1950-1954) в классе Ю.А.Шапорина. Волконский известен и как клавесинист, исполнитель старинной музыки. Ему принадлежит инициатива создания ансамбля старинной музыки «Мадригал». Как композитор он в основном работает в области камерно-ансамблевой (оркестровой и вокальной) музыки. Несмотря на эмиграцию в 1973 году, музыкант продолжает пропаганду старинной музыки, создав ансамбль «Hoc opus».). Вот что отмечает в творческом почерке композитора Ю.Холопов: «”Musica stricta” – так называется небольшой цикл пьес для фортепиано 1956 года, в котором композитор решительно вышел за пределы тонального строя… Сосредоточение на внутреннем, избегание ярких чувственных эффектов звучности, погружение в утончённый мир звуковысотных микросвязей – всё это давало совершенно новое музыкальное впечатление. РОДИЛАСЬ НОВАЯ МУЗЫКА» (Холопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского//Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. –М., 1994. –С. 10.).

Начался период экспериментов. Это был «взрыв», экспериментальный бум, аналогичный которому (только в меньших масштабах) русская музыка уже переживала в 1920-е годы. Безусловно, ведущую роль в новых преобразовательных процессах играла композиторская молодёжь, более склонная к восприятию нового. Это время совпало со сменой творческих поколений, когда начинался творческий путь «шестидесятников».

С приходом молодых и талантливых впервые в русской музыкальной культуре открыто заговорили об авангарде (Понятие «авангард» пришло с Запада и принято в мировой культурной традиции относительно наиболее радикальных явлений и художественного творчества, начиная с рубежа XIX – XX веков. Первой волной русского авангарда исследователи считают 1900-1920-е годы. Таким образом, 60-е годы рассматриваемого периода представляют «вторую волну» авангарда. В контексте же западной культуры используется более широкое понятие – поставангард.). Как уже говорилось выше, он был представлен московскими композиторами Э.Денисовым, А.Шнитке, С.Губайдулиной, ТН.Каретниковым, а также ленинградскими Б.Тищенко, Г.Уствольской, С.Слонимским. Современные стилевые черты, техники композиции (алеаторическая, серийная (Серийная техника – способ сочинения атональной музыки, в которой помимо серии из звуков (см. Додекафония) используются серии тембров, динамики, артикуляции.), сонорная (Сонорная техника – техника сочинения, основанная

на использовании различных красочных звучаний, часто без определённой высоты звука и без ярко выраженных тяготений.)) превосходно «укладывались» в их музыкальные опусы.

В этот период сосуществовали в определённой конфронтации два направления композиторского творчества: традиционное и новаторское. К первому стремились мастера старшего поколения: Т.Хренников, Д.Кабалевский, Г.Свиридов, Ю.Левитин, В.Салманов, Н.Пейко, К.Молчанов и многие другие. Безусловно, что такого рода разделения в среде композиторов по их творческой ориентации всегда условны. Об этом неоднократно говорил в 80-е годы А.Шнитке, отвергая узость и предвзятость подобных разделений. Но при этом композиторы всегда отчётливо осознают свою принадлежность к той или иной эпохе. Так, Р.Щедрин сегодня относит себя к представителям поставангарда. Время показало, что композиторы всех поколений привержены приятию нового. Однако это «новое» выявляется в творчестве традиционалистов не столь в радикальных формах. В этом убеждают опусы симфоний В.Салманова и Н.Пейко, опер К.Молчанова, инструментальных концертов Т.Хренникова. Вместе с тем новые стилевые черты заметно обогащали творчество признанных мастеров – М.Вайнберга, Д.Шостаковича, Б.Чайковского и других.

В период «стилевого размежевания» 60-х годов русская музыка смогла сконцентрировать молодые силы в наиболее радикальных «узлах» стремительного движения, быстро преодолев отставание от уровня развития музыкального языка, которым владел Запад. Однако в этом стремительном порыве у молодых музыкантов не было его прямого копирования. Поэтому в конце 80-х годов, когда русская музыка, в числе представителей авангарда, широко зазвучала во всём мире (пришло это с государственной политикой гласности и открытости), она была признана эталоном современного художественного творчества. Яркое подтверждение этому успехи композиторов на различных музыкальных форумах: концерт «Час души» С.Губайдулиной на III Международном фестивале современной музыки в Ленинграде в 1988 году, премьерные показы оперы «Пена дней» Э.Денисова в Париже в 1986 году, успех русской музыки на Бостонском фестивале в 1988 году и других.

Но, как во все времена истории, традиционное («старое») с трудом уступало место нетрадиционному («новому») искусству, что было характерно в 60-70-е годы. О новом замалчивалось и ему чаще всего не давали хода. Например, Первая симфония А.Шнитке, исполненная в 1974 году в Горьком, вызвала вначале скандал, потом дискуссии, а далее негласный запрет. Прозвучала эта симфония в Москве, в 1986 году, под управлением Г.Рождественского. Открытое признание творчество С.Губайдулиной (Губайдуллина София Асгатовна родилась в 1931 году в городе Чистополь Татарстана. В 1954 году закончила Казанскую консерваторию по классу фортепиано. Училась композиции у А.С.Лемана. В год окончания консерватории переехала в Москву, где поступила в консерваторию в класс композиции Н.И.Пейко. В 1959 году окончила московский вуз, а спустя четыре года и аспирантуру у В.Я.Шебалина.) на Родине получило лишь в 80-е годы. К этому времени её имя уже было всемирно известным.

Именно во второй половине 80-х годов и зазвучала «новая музыка» в родном Отечестве. А состоялся этот факт благодаря международным фестивалям, среди которых «Альтернатива» (Москва), «Московская осень», а также цикл международных фестивалей современной музыки: «Альфред Шнитке – к 60-летию композитора» (Москва, 1994); «София Губайдуллина и её друзья» (Санкт-Петербург, 1993); «София Губайдуллина – Арво Пярт – Валентин Сильверстов» (Москва, 1995) и другие.

О современной музыке можно рассказывать бесконечно много и долго – такое в ней существует обилие стилей, течений, техник, имён и произведений. Поэтому ориентироваться в ней сложно. Но труднее всего устанавливать какую-либо классификацию. И всё-таки при всём этом многообразии и сложности у современной музыки имеется очень характерная только для неё черта, определяющаяся словом поли:

полижанровость, полистилистика, полиладовость, полиритмия, полифункциональность и т.п. Словом, поле для всевозможных экспериментов было необъятным.

Полистилистика же, построенная на игре ассоциаций, на аналитичности мышления, предусматривает нарочитое смешение перспектив и пространств исторического времени. И в 70-80-е годы она наблюдается во всех жанрах: в симфонии (Пятнадцатая Д.Шостаковича, Первая А.Шнитке), в инструментальном концерте (Второй Р.Щедрина, концерты Э.Денисова), в музыкальном театре («Анна Каренина» Р.Щедрина. Полистилистика – это тот вид композиторской техники, которая проявляет, а не затеняет индивидуальный художественный стиль. Для неё важно, что и как смешивать: путём коллажа, цитирования, имитации – конкретных тем и исторических стилей. В этом плане показателен Э.Денисов, отвергавший само понятие «полистилистика» и утверждавший: «Всё, что мы пишем, весь наш музыкальный язык в каком-то смысле является синтезом того, что мы слышали в течение всей своей жизни, только каждый делает индивидуальный отбор» (Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна//«Музыкальная академия», 1997, №2. –С. 38.). Солидарен с ним и Р.Щедрин, размышляющий о «прилавке истории» (Щедрин Р.// «Советская музыка», 1993, №1. –С. 49.).

Небывалый интерес композиторов к полистилистике в 70-е годы был вызван разными причинами. Одна из них заключалась в языковой революции, начавшейся на рубеже XIX – XX веков и не раз потрясавшей XX столетие, которая потребовала нахождения для слушателя (воспитанного на классике) определённых компенсационных моментов, восходящих к привычному. И поэтому так важны были прямые мелодические, стилистические и жанровые ассоциации из сферы барокко, классицизма и романтизма. Так, через сложное ассоциативное обобщение слушатель получал возможность познать содержательную сторону произведения.

Другая причина, связанная с поиском авторов новых звуковых пространств, нередко исходила от исполнителей-экспериментаторов, вдохновлявших их. Вообще исполнителям принадлежит большое место в современном композиторском творчестве. Так, С.Губайдулина сочиняет музыку, изобретая новые, абсолютно немыслимые с точки зрения обычных исполнительских возможностей приёмы игры для ярких индивидуальностей – баяниста Ф.Липса и фаготиста В.Попова. Свои скрипичные концерты и камерные ансамбли, например, Concerto grosso №1 А.Шнитке писал в расчёте на Г.Кремера и Т.Гринденко, а появление с 80-х годов значительных альтовых сочинений (Э.Денисова, А.Шнитке, Г.Канчели) связано с именем Ю.Башмета.

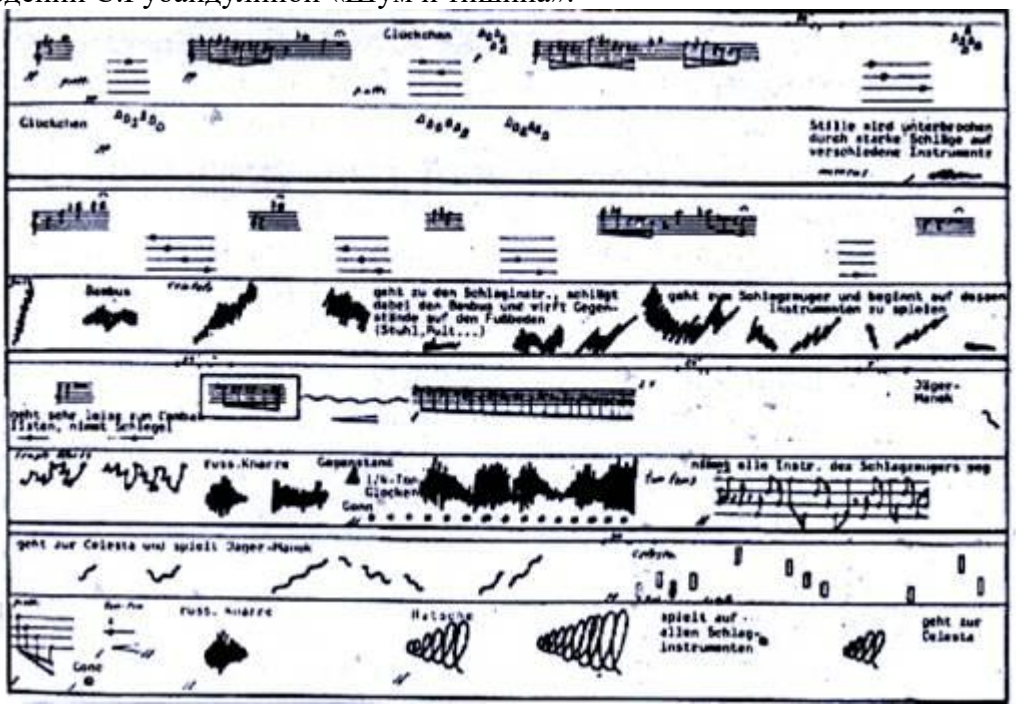
Новое направление в современной музыке определил Ансамбль ударных инструментов, созданный в 1976 году бывшим солистом «Мадригала» М.Пекарским. За четверть века своего существования коллектив исполнил почти всё, что было написано для ударных российскими композиторами, а также познакомил и со многими новинками зарубежной музыки. Деятельность его была очень интенсивной. Ансамбль являлся участником самых значительных событий в России: съездов и пленумов Союза композиторов, музыкальных смотров и фестивалей («Московская осень» и «Альтернатива»). Для него писали и пишут почти все композиторы России. Среди них – А.Шнитке («Три сцены», «Жизнеописание», «Cantus perpetuus»), С.Губайдулина («Шум и тишина», «Юбиляции», «В начале был ритм»), В.Артёмов («Тотем», «Заклинание»). Это особая музыка: в составе ансамбля наряду с инструментами, имеющими точную высоту строя, например вибрафоном, маримбафоном и другими, преобладают инструменты без определённой высоты звуков, но с яркими, оригинальными и даже экзотическими тембрами. Как правило, у слушателей музыка этого ансамбля вызывает ассоциации с абстрактной живописью.

Использование полистилистики резонировало особому духу искусства 70-х годов, для которого была характерна тяга как к эксперименту и поиску, так к универсализму и всеохватности. Уже в те годы А.Шнитке выступил с декларативным заявлением: «Последнее десятилетие отмечено широким распространением полистилистических

тенденций в музыке. Коллажная волна современной музыкальной моды представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического музыкального сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность – понятие стиля как стерильно чистого явления» (Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке// Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. –М., 1990. –С. 327.).

Безусловно, звуковой состав музыки значительно усложнился, так как авторы широко привлекали звуковые системы, ставшие завоеванием композиторской техники XX века. Вот что пишет по этому поводу М.Арановский: «Общеизвестно, что искусство создаёт своего зрителя и слушателя, формируя согласно своим эстетическим идеалам нормы и критерии восприятия. Наша эпоха в невиданных дотоле масштабах и формах подтверждает это наблюдение, ставя грандиозный эксперимент над способностями художественного восприятия и опровергая некогда сложившееся мнение о неизлечимом консерватизме слушателя» (Арановский М. На рубеже десятилетий// Современные проблемы советской музыки. –Л., 1983. –С. 37.).

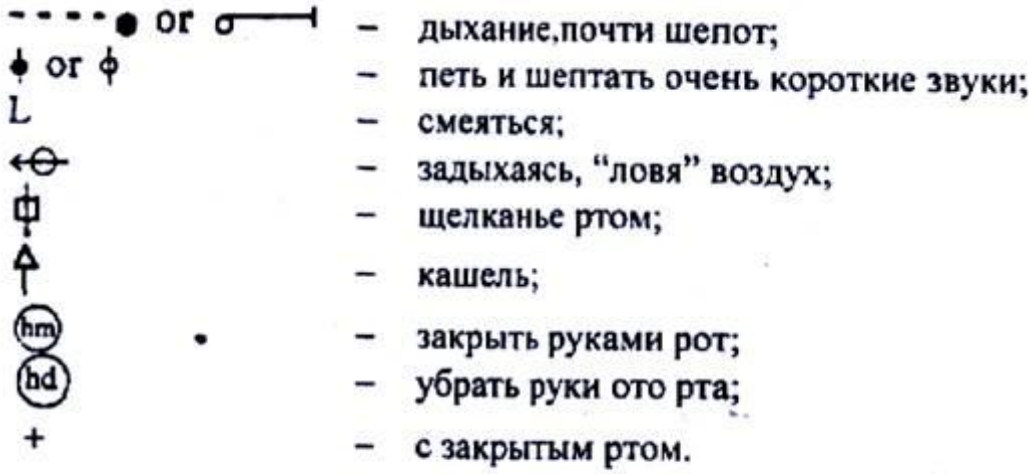
Необычна и сложна запись современной музыки. Безусловно, композиторы используют традиционное нотное письмо. Однако оно не способно передать всё задуманное ими. Поэтому появляются различные знаки, символы, в которых порою трудно разобраться даже опытному слушателю. Приводим пример записи одного из произведений С.Губайдулиной «Шум и тишина»:



Современную запись Э.Денисов назвал «графическим кодированием музыкальной информации совокупностями избранных символов». Существует две её разновидности. Одну называют детерминированной – она точно фиксирует музыкальный материал, представляющий обычное нотное письмо, разные символы, запись кластеров. Другая разновидность – недетерминированная – допускает полную или частичную свободу исполнения. Это целая разработанная система, имеющая флуктационную, зонную, графическую, вербальную, «mobile» нотацию.

Итак, новая музыка вырабатывает новую систему нотной графики, где повторяемые алеаторические фигурации не выписываются, а изображаются в виде лент или змеевидных графических фигур. Импровизационная сторона алеаторики выражена игрой по точно выписанным и затем повторяемым квадратам. Таким образом, к современной партитуре чаще всего прилагаются соответствующие авторские пояснения с расшифровкой нотографических обозначений.

В качестве примера приведём расшифровку знаков, дающих указания певице, в вокальном опусе «Третья секвенция» Лучано Берио:



Запись вокальных знаков

Сильное влияние других искусств испытывает композиция музыкальных сочинений и их драматургия – кино, публицистики, документальности, живописи и т.д. Кстати, такие драматургические принципы, как «кадровый монтаж», «наплыв», двуплановость или многоплановость действия, пришли в музыку из киноискусства ещё в 20-30-е годы, но окончательно утвердилась в ней, начиная с 60-х годов. Таким образом, полистилистическая драматургия обнаружила склонность к большой «плотности событий» на единицу музыкального времени. Аналогичные явления находят выражение и в других видах искусства: «новая монтажность» в кино, коллаж в живописи, «исторический синхронизм» в литературе. В панорамном и максимальном стремлении отразить мир художники видели грани целого в кажущихся несовместимостях. Вспомним кинематограф А.Тарковского, драматургию М.Булгакова.

Что касается жанровой системы, являющейся фундаментальной основой музыкального искусства, то и её не обошли радикальные преобразования. И если музыкальные опусы 30-50-х годов можно было «разложить по полочкам» классической жанровой иерархии (опера, балет, симфония, концерт и т.д.),то в 60-е годы произошли значительные перемены в сторону жанрового усложнения – стал преобладать либо синтез жанров, либо смешанные жанры. Этот процесс захватил инструментальную и вокальную музыку (вокальная симфония, вокально-инструментальный цикл), а также музыку театра (опера-симфония, опера-оратория, опера-балет и т.д.).

Индивидуальные и неканонизированные творческие решения композиторов приводят к таким новым параметрам музыкального творчества, как образность, драматургия, программность. Чем ближе к концу был XX век, тем больше преображались музыкальные жанры, взаимопроникая и переплетаясь один с другим, образуя причудливые варианты. Например, как определить жанр «Драматории» А.Караманова или «Динамических пространств» для оркестра Д.Минчева?

Например, «Поэтория» Р.Щедрина. Это принципиально новое явление в современной музыке, возникшее из сложного взаимодействия различных слагаемых: народной песни, симфонических включений, литературного ряда (участие поэта-чтеца).

В начале 70-х годов всё активнее становится тенденция сближения серьёзной и популярной музыки, которую М.Арановский очень метко определил как «экспансию популярной музыки в область серьёзной» (Арановский М. Симфонические искания. –Л., 1979. –С. 147.). И этот виток в сфере взаимовлияния жанров вполне закономерен: два таких мощных потока, как эстрада, джаз, с одной стороны, и «академическая» музыка, с другой, не могут существовать только параллельно, нигде не пересекаясь. «Традиционные

жанры, впитывая в себя джазовую ритмику, гармонические формулы, особенности эстрадно-инструментальных и песенных форм, тип развёртывания, тематизма, приобретают более демократический характер и более непосредственную направленность на слушателя.

Безусловно, в данном случае тип заимствований и взаимосвязей может быть самым разнообразным – от более или менее значительных стилевых включений (Четвёртая симфония А.Эшпая) до тесного контакта, определяющего стиль, форму, образность сочинения, – зонг-опера «Орфей и Эвридика» А.Журбина, «Экзотическая сюита» для двух скрипок и бит-группы С.Слонимского, концерт в стиле джаз-рок для эстрадно-симфонического оркестра И.Якушенко, концерт для эстрадно-симфонического оркестра О.Хромушина.. Иногда элементы бытовой музыки, рок-музыки, эстрадного шлягера включаются в столь сложный общий контекст, что приобретают роль определённого смыслового символа, несущего важнейшую в драматургии целого нагрузку, как это происходит в Первой симфонии А.Шнитке.

Новым и разнообразно реализуемым явлением стал инструментальный театр, или, как его ещё называют, музыка-действие. И это не театральное представление, а особый синтез инструментальной музыки и действия.

Правда, соединение в одном произведении элементов различных жанров существовало всегда. Классическим примером является опера, объединяющая вокальную, симфоническую музыку, драматургию, сценическое действие, изобразительное искусство (декорации, костюмы), хореографию (балетные сцены) при ведущей роли музыки. Но опера предназначена для театра, а концертное исполнение лишает её необходимой зрелищности.

«Инструментальный театр» – это нечто иное. Он помогает творчески осмыслить и использовать пространство сцены, превращая музыкантов в актёров некоего «действа», в сотворцов идеи-концепции исполняемого. Впрочем, в этом нет ничего абсолютно нового. Достаточно вспомнить финал «Прощальной симфонии» Гайдна, предвосхитившей «инструментальный театр» в музыке XX века. В своеобразное театрализованное представление превращается выступление музыкантов-инструменталистов, которые во время исполнения могут петь, как это делал и делает камерный оркестр «Виртуозы Москвы» Владимира Спивакова или пританцовывать, что можно увидеть в выступлениях «Академии старинной музыки» Татьяны Гринденко. Музыканты могут во время выступления передвигаться по сцене, уходить за кулисы и возвращаться. Это имеет место в Первой симфонии А.Шнитке и в пьесе «Ожидание» для квартета саксофонистов и ансамбля ударных С.Губайдулиной. При этом авторы фиксируют в своих нотах такого рода перемещения. Например, С.Слонимский в инструментальной пьесе «Solo espressivo» указывает, куда и когда следует перемещаться гобоисту. Причём этот автор использует приёмы «инструментального театра» и в таком классическом жанре, как струнный квартет. Многие композиторы отмечают в нотах и такие актёрские приёмы, как жесты, мимика, топанье ногами, хлопки руками, щёлканье пальцами и т.д.

Приёмы театрализации используются в самых различных жанрах – от фортепианных пьес, концертов до инструментальных ансамблей разных составов, хоровых сочинений. Например, «Balletto» В.Екимовского, хоральная прелюдия В.Тарнопольского «Jesu, deine tiefen Wunden» («Иисус, Твои глубокие раны…»), хоровое сочинение С.Губайдулиной «Теперь всегда снега» на стихи Г.Айги, её же симфония «Слышу… Умолкло…» и другие.

Немаловажную роль в приближении к вечным темам играет программность. С её помощью декларируется «новая концепционность», которая утверждается в каждом сочинении современной музыки. Нередко литературная программа своей основой имеет евангельские тексты и образы. Например, «Offertorium» («Жертвоприношение») – концерт для скрипки с оркестром С.Губайдулиной (1980-1986), трактуемый автором как часть инструментальной мессы.

Эта «новая концепционность» особенно характерна для композиторов поколения 70-80-х годов, представителей «новой волны» (АСМ-2): А.Вустина, А.Раскатова, В.Тарнопольского, В.Екимовского и других.

Возвращаясь к жанру «инструментального театра», следует отметить Ансамбль ударных инструментов под управлением Марка Пекарского, работающий ярко, зримо и экстравагантно. Исполнители, помимо обычных инструментов, держат в руках сковородки, зонтики, молотки, пилы. Например, музыканты, играя пьесы Кейджа, во время исполнения распиливают палки или раскрывают зонты, опускают сковороды в ведро с водой…

И музыкальные опусы современного российского авангардиста Ивана Соколова – экзотический вариант «инструментального театра», исполнителем которого является автор. Причём играет он свои сочинения всегда с заразительной улыбкой и добродушием. Так, в пьесе «Волокос» (фамилия композитора, прочитанная наоборот) он написал текст, проговаривающийся одновременно с исполняемой музыкой, а в предисловии рассказывает, как следует себя вести в это время: «Пианист ложится под рояль головой к клавишам верхнего регистра, удобно устраивается на правом боку и начинает храпеть. Потом поворачивается на спину, «просыпается», потягивается, «случайно» задевает несколько любых клавиш верхнего регистра. «Удивлённо» повторяет сыгранное (естественно, приблизительно), вылезает из-под рояля и, продолжая хаотично нажимать на клавиши (негромко, без педали, немного нерешительно), читает текст».

Для образного представления приводим фрагмент этого текста, который читается одновременно с игрой на рояле: «Волокос» – попытка посмотреть на себя изнутри зеркала, попытка заведомо невозможная, условная… попытка словами и звуками объяснить причину возникновения этого странного сочинения. Наступил момент, когда стало ясно, что в прежней манере писать нельзя, а в какой писать – было неясно». А заканчивается пьеса противоположностью тому, с чего началась, – стоянием на рояле: «Встать на крышку рояля, сделать правой рукой жест, направленный вверх. Спрыгнуть на пол, поклониться, уйти со сцены. Конец!»

Другой опус И.Соколова – «О Кейдже». Здесь исполнитель читает текст, играет левой рукой музыку, в которой оттенки, темп, характер, длина пауз оставлены на усмотрение пианиста, а правой рукой в это время чертит чёрным фломастером на белом листе бумаги различные зигзаги, соответствующие рисунку музыкальных фраз.

В современной музыке разновидностью «инструментального театра» является и мультимедиа (смешанные средства) – использование во время звучания слайдов, кино, света, живописи, движения, различных ароматов, компьютерных эффектов, а также участие аудитории в исполнении и даже сочинении музыки.

К 70-80-м годам уходит в прошлое время открытого и глобального эксперимента Композиторы, представлявшие в 60-х музыкальный авангард, теперь опираются в своих новых сочинениях на более глубокие и органичные концепции. В этот период возрастает интерес к «большой симфонии». И это связано с общими процессами советского искусства, с его необратимым поворотом к нравственно-философскому осмыслению действительности. Вот что сказал об особенности этого времени Р.Щедрин: «… пора оркестровых кроссвордов, симфоний-кунштюков, мини-симфоний (а вместе с тем и мини-замыслов) безвозвратно уходит в прошлое. Композиторы вновь обращаются к симфонии для воплощения развёрнутых концепций, для выражения в звуках своего взгляда на мир, для масштабного высказывания по коренным вопросам бытия» (Щедрин Р. Быть достойным музыкальной славы Отечества// «Советская музыка», 1985, №2. –С. 8.).

Огромные изменения звукового поля в современной музыке привело к заметным переменам в отношении оркестровых звуковых параметров. Составы современных оркестров отличаются большим разнообразием: от невероятно увеличенных до камерных. Во многом изменилась специфика звучания инструментов, усложнилась дифференциация внутри оркестровых групп, вводятся сложные приёмы звукоизвлечения. Например, частое

использование тембра низкой альтовой флейты, к примеру в начале Пятой симфонии А.Эшпая или клавесин, виоль д'амур в поэме «Подросток» (по Ф.Достоевскому) Б.Чайковского. Зачастую в классический состав оркестра включают национальные инструменты. Так поступает Р.Щедрин, который ввёл в «Озорные частушки» ложки, а Б.Тищенко, к примеру, гусли. Особое место в пьесе «De profundis» и сонате С.Губайдулиной занял баян, звучание которого использовано архисовременно: кластеры, разных видов glissando и прочие сонорные приёмы.

Группы оркестра тоже «разрослись» и, особенно, группа ударных, обогащённая за счёт инструментов лёгкожанровой музыки и стран внеевропейской культуры – Америки, Латинской Америки, афро-азиатских регионов. Здесь постоянно используются инструменты с фиксированной высотой звука, к которым относятся колокольчики, вибрафон, ксилофон, литавры, разновысотные барабаны, трубчатые колокола и многие их афро-азиатские разновидности. Вводятся челеста и фортепиано. Помимо этого в составе современных оркестров можно встретить саксофоны (всех разновидностей), клавесин, электрогитару, а также и электронные инструменты.

Словом, в партитурах российских композиторов мастеров используются самые разнообразные инструменты: от старинных до современных. Например, в «Концерте-буфф» С.Слонимского звучат экзотические тартаруки, кабацы (кубинские ударные инструменты), а в «Плачах» Э.Денисова – соло маримбафона (набор деревянных пластинок). В партитуре «Кармен-сюиты» Р.Щедрина звучат металлические колокольчики (ковбелл) и том-томы. Последние использовал в Четырнадцатой симфонии Д.Шостакович, а также вибрафон (Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии). Так, ранее считавшиеся экзотическими или редкими, эти непривычные для слуха оркестровые тембры приобретают, по сути, новые функции, которым способствуют и приёмы звукоизвлечения. Например, для струнных нормой становится игра в предельных регистрах; шире теперь используются ранее применявшиеся в исключительных случаях игра sul ponticello (у подставки), col legno (древком смычка) или удары по деке. Безусловно, что всё это сонорные приёмы. Они встречаются и у арфы – пощёлкивание ногтём по деке, и у деревянных духовых – перестук клапанов. А фортепиано и клавичембало зачастую извлекают звуки с помощью защипывания струн. Их функции (особенно фортепиано) сближаются с ударными.

Авангард постоянно эволюционировал, и поколение, начавшее в 60-е годы, в 70-е уже приобретает статус наставников, устанавливавших своим творчеством новые традиции. Однако нередко, как уже отмечалось, сочинения авангардной направленности порою замалчивались. Причём не только у композиторов, но и у художников и кинематографистов. Их авторы подвергались унизительной критике. Многое из того, что было создано, не получало разрешения идеологической цензуры на показ слушателям, в связи с эстетическим несоответствием нормам господствующего искусства. Реакцией на это явление стало рождение жанра «авторской песни», ставшей на рубеже 50-60-х годов невероятно популярной, в первую очередь, неподконтрольностью текстов. У её истоков стояли А.Галич, Ю.Ким, В.Высоцкий. Общение же с этими авторами проходило, как правило, в неформальной обстановке.

В многосложной картине современной музыкально-общественной жизни было немало примечательных событий и фактов. Например, на гребне «новой фольклорной волны» был создан фольклорный ансамбль под управлением Д.Покровского и проведена Конференция по народной музыке.

1960 год ознаменован рождением Союза композиторов Российской Федерации, деятельность которого была сконцентрирована на развитии музыки композиторов России. Спустя четыре года в Москве был открыт Дом композиторов, в котором состоялось немало премьер новой русской музыки. Создаётся Всероссийское хоровое общество.

Знаменательными стали в музыкальной жизни России различные музыкальные фестивали, смотры и конкурсы как внутренние, так и международные. Они стали одной из

важных форм художественного творчества и диалога культур. Многие из них получили широкое распространение, лидером среди которых по сей день является конкурс имени Чайковского, проходящий раз в четыре года.

В рассматриваемый период проводились 1 Международный конкурс артистов балета и конкурс вокалистов имени Глинки. Многие музыкальные форумы были связаны с показом новой музыки, они стали творческими отчётами композиторов. Это «Московская осень», «Современная музыка» (Горький, 1961), «Донская музыкальная весна» (1963), «Звёзды белых ночей» и «Ленинградская музыкальная весна» (1965).Последний очень быстро завоевал популярность: на нём демонстрировались достижения ленинградской композиторской школы. Он способствовал сближению разных генераций композиторов. Как справедливо отмечал критик: «Ленинградская композиторская среда цельная и сплочённая, здесь, как нигде, тесна связь «учитель – ученик», а уровень ремесла (скажем почтительней: профессионализма) высокий и сравнительно ровный… Первые четыре фестиваля – это 60-е годы, славные 60-е! Всё словно заново; широко открываются глаза, а композиторский слух будто никогда ранее не обладал такой впитывающей способностью: благодаря ей мы оказались перед явлением «новой фольклорной волны» и повели содержательный диалог с музыкальным Западом. Молодые мастера дали ярчайшие свои вещи, какие бывают именно в начале и никогда более, дали сочинения-символы» (Гаккель Л. Ленинградская музыкальная весна. –Л., 1989. –С. 5.). Так на первых «Ленинградских вёснах» впервые были исполнены: «Концерт-буфф» С.Слонимского, «Русская тетрадь» В.Гаврилина, Третья симфония Б.Тищенко, балет «Сотворение мира» А.Петрова, 12 прелюдий для фортепиано Г.Уствольской, «Слово о полку Игореве» Л.Пригожина.

По поводу дальнейших премьер критик пишет: «В десяти смотрах «Ленинградской музыкальной весны» было немало интересных премьер. Так, Слонимский дал музыку широчайшего диапазона – от квартетных антифонов (словно бы прощальная реплика вслед уходящим 60-м годам) до ораториальной сюиты «Виринея», вступающей в долгожданный диалог с русской музыкальной классикой» (Там же. –С. 5.). В рамках этого форума в последующие годы прозвучала театральная музыка А.Кнайфеля, А.Колкера, С.Баневича, Г.Белова.

И всё же для ленинградского композиторского мира всегда была и остаётся важной фигура Шостаковича, о котором исследователь пишет: «Шостакович завещан Ленинграду – это понимали даже те, кто не чувствовал внутренней связи с нашим великим мастером; а идти «путём Шостаковича»… как, докуда; сберечь его заветы – что нужно для этого сегодня и можно ли решить свою композиторскую судьбу в Ленинграде вне воздействия ауры Шостаковича? Каждая весна возвращает нас к этим вопросам, тем более жгучим, что у нас композиторские поколения сплочены более, чем где бы то ни было, и школа Шостаковича – Евлахова для многих из них – материнское лоно» (Гаккель Л. Ленинградская музыкальная весна. –Л., 1989. –С. 6-7.).

Что касается крупнейшего российского фестиваля «Московская осень», то его учреждение совпало с началом перестроечных тенденций в культуре. Э.Денисов вспоминал по этому поводу: «Фестиваль «Московская осень» в трудные годы был для нас единственной возможностью услышать то, что мы пишем, – Союзы композиторов СССР и России практически закрывали перед нами все двери. В этом отношении Московский союз всегда был более прогрессивен (особенно при Б.Терентьеве)» (Фестиваль «Московская осень»: 1988-1998. –М., 1998. –С. 167.).

Этот форум возник как художественная выставка-показ созданного композиторами за год. Фестиваль имел свою музыкальную «заставку» – «Торжественную увертюру» Д.Шостаковича. Поначалу его программа, составленная на любой вкус, укладывалась в неделю, но постепенно сроки смотра увеличивались. В первые годы фестиваль, как правило, проводился в Большом зале консерватории с лучшими исполнительскими силами. В нём принимали участие оркестры Г.Рождественского и В.Федосеева и солисты

О.Каган и Н.Гутман, Г.Кремер и Т.Гринденко. Звучали опусы композиторов разных поколений и направлений как академических, так и принадлежащих массовой культуре. Помимо традиционных жанров, в программы включались концерты духовной и детской музыки, хореографические миниатюры и одноактные оперы, электронная музыка. И даже когда страна пребывала в кризисе, «Московская осень», отказываясь от многих привилегий, сохраняла главное: оставалась оазисом для выживания творческих сил.

С 16-й «Осени» (1994) фестиваль получил статус международного. У московской публики появилась возможность познакомиться с премьерами зарубежных композиторов. Здесь звучала музыка признанного классика мирового авангарда Я.Ксенакиса, а также А.Пуссера, Д.Шнабеля, Г.Минчева и многих других. Однако на « Московскую осень» приезжали не только композиторы, но и представители мировых издательств. Например, представитель издательства «Сикорски» Ю.Кехель отмечал: « Советской музыкой мы занимаемся более двадцати лет. И с самого начала старались отразить объективную картину творчества выдающихся композиторов – приезжали к вам, посещали концерты, знакомились с первыми исполнителями. Наши контакты постепенно расширялись: поначалу издательство представляло десять-двенадцать имён, к настоящему же времени в каталоге «Сикорски» уже около трёхсот советских композиторов, И ныне мы продолжаем искать новые имена, открывать новые таланты. Нынешний фестиваль (Х1, 1989) открыл ряд забытых сочинений. Так, огромное впечатление произвёл 1-й скрипичный концерт Н.Рославца. Пришлось ждать много десятилетий, чтобы наконец услышать оперу А.Мосолова «Герой». Встреча с этой музыкой – событие. Надеюсь, подобная работа будет продолжена, ведь эпоха 20-х годов была очень значительной, она оказала немалое влияние на весь музыкальный ХХ век» (Фестиваль «Московская осень»: 1988-1998. –М., 1998. –С. 70.).

Этот форум развивал контакты и с российскими композиторами, оказавшимися в эмиграции: свои сочинения показали В.Суслин, Н.Корндорф, С.Павленко, Е.Фирсова, Д.Смирнов. Как отмечает О.Галахов, этот фестиваль организован: «В первую очередь – для профессионалов: московских композиторов, музыковедов, исполнителей – и для московской публики – в той её части, которая интересуется современной профессиональной музыкой, точнее музыкой ХХ века» (Там же. –С. 213.).

Этот форум устанавливал не только прочные контакты с исполнителями (например, с хором студентов Московской консерватории под управлением Б.Тевлина), но способствовал рождению новых коллективов, среди которых Ансамбль современной музыки (художественный руководитель Ю.Каспаров), камерный оркестр «Амадеус» (руководитель Ф.Кадена), театр-студия «Композитор» во главе с Н.Кузнецовым, экспериментальный музыкальный театр под руководством И.Катаева, осуществившие немало мировых премьер.

Положительную роль играет фестиваль и для самих исполнителей, о чём свидетельствует М.Пекарский: «Только здесь, на «Московской осени», этом seff-servis московских композиторов, я объединяю необъединимое, перемешиваю, взбалтываю всё и в этой мутной водичке ловлю свою рыбалку – совершаю естественный отбор. «Московская осень» – этой мой полигон для испытания новейшего и выбраковки устаревшего, некачественного музыкального оружия. Да здравствует «Московская осень»!» (Фестиваль «Московская осень»: 1988-1998. –М., 1998. –С. 166.).

Для профессионалов и любителей оперного искусства на рубеже 70-80-х годов в Ярославле возник фестиваль имени Л.В.Собинова.

В 80-х годах северная столица России открыла череду «Невских хоровых ассамблей». Немаловажную роль играли и региональные музыкальные форумы, которые проводились в Нижнем Новгороде, Перми, Самаре, Саратове, Екатеринбурге, Кемерово и других городах. Разнообразные по форме (жанровые, монографические), они зачастую были связаны с определёнными исполнителями или коллективами, а посему современные музыканты могли использовать самые разные формы: от показа альтернативного

творчества как, например, московские фестивали «Альтернатива» до единых акций признанных музыкантов академической школы и рок-певцов. Ярким примером последней стал концерт популярной блюзово-джазовой музыки в Большом зале Московской консерватории в исполнении Л.Долиной, А.Градского и Государственного академического оркестра под управлением Е.Светланова. Всё это, безусловно, составляло приметы нового времени.

С большим успехом прошёл в 1984 году в Перми фестиваль, посвящённый С.С.Прокофьеву, на котором было показано немало ранее не звучавших либо мало исполняемых произведений композитора. Так, впервые в России режиссёром Э.Пасынковым была осуществлена постановка оперы С.С.Прокофьева «Огненный ангел».

В рассматриваемый период возник невероятный интерес слушателей разных стран к музыке Д.Шостаковича, поэтому не случайно, а закономерно в 1985 году состоялся Международный фестиваль, посвящённый творчеству этого великого композитора. Он проходил в Дуйсбурге (ФРГ) и имел небывалый резонанс в мировой музыкальной культуре. А год 90-летия композитора (1996) был отмечен разнообразными акциями: проводились конференции, выставки и концерты, показаны фильмы как с музыкой Шостаковича, так и о нём, вышли в свет нотные издания и научные публикации. В частности, квартет Бородина провёл в Малом зале Московской консерватории цикл исполнения всех струнных квартетов композитора.

Помимо названных в 90-х годах фестивалей музыки А.Шнитке, С.Губайдулиной, А.Пярта, В.Сильвестрова, отметим В.Суслина, Г.Канчели и юбилейные концерты Р.Щедрина.

Гений Святослава Рихтера, ставшего инициатором «Декабрьских вечеров» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина (1981), объединил музыкантов разных поколений. Этот форум очень быстро стал популярным, завоевав уважение и любовь слушателей. Концерты «Декабрьских вечеров» положили начало замечательной традиции единения искусств – живописи, музыки и слова.

Всё более активной становится и концертная жизнь. Приезжают известные мастера зарубежной культуры, среди которых Герберт фон Караян, Ю.Орманди и другие, выступления которых становятся стимулом дальнейшего развития такого рода гастролей. Наряду с ними проходили блистательные выступления и отечественных мастеров.

Параллельно шла естественная смена поколений. Ушли из жизни в 60-е годы такие корифеи русского пианизма, как Г.Нейгауз, С.Фейнберг, А.Гольденвейзер, В.Софроницкий, Г.Гинзбург, виолончелист С.Козолупов. Их дело активно продолжали М.Юдина, М.Гринберг, Э.Гилельс, фортепианный дуэт А. и М.Готлибов, после восстановления аппарата вернулся на сцену Я.Флиер. Большой интерес вызывают имена органиста Л.Ройзмана и скрипача Д.Ойстраха. Продолжают выступления, дебютировавшие ещё в 50-е годы, М.Ростропович, Т.Николаева, Д.Башкиров, Л.Берман, Н.Штаркман, Л.Власенко, Б.Давидович, М.Воскресенский, С.Доренский, Е.Малинин, ставшие настоящими мастерами исполнительского искусства.

60-80-е годы выделяются мощным отрядом музыкантов-инструменталистов, в числе которых виолончелисты Д.Шафран, Н.Шаховская, Н.Гутман, альтисты Ф.Дружинин и Ю.Башмет, скрипачи Б.Гутников, И.Безродный, Э.Грач, О.Каган, В.Третьяков, В.Спиваков, Г.Кремер, Т.Гринденко и многие другие. Выдающееся дарование позволило многим из них сочетать просветительство и концертную сольную практику. Так, В.Спиваков создал блистательный камерный оркестр солистов «Виртуозы Москвы». Позже его примеру последовал Ю.Башмет, руководящий ансамблем молодых исполнителей «Солисты Москвы», С.Безродная и «Вивальди-оркестр». Г.Кремер организовал собственный камерный ансамбль «Камерата Балтика». Этот выдающийся скрипач известен в мире как ярчайший интерпретатор современной музыки, в репертуаре которого музыкальные опусы А.Шнитке, А.Лурье, А.Пьяццолы и многих других. Безусловно, деятельность этих коллективов способствовала пропаганде и рождению

оркестровых сочинений для малого состава. Вместе с тем в их программах появлялись целые пласты музыки прошлого – эпохи барокко, Средневековья, музыки, ранее не звучавшей. Большая в этом заслуга и замечательного литовского дирижёра С.Сондецкиса, работающего с 90-х годов в Петербурге.

Русская скрипичная и фортепианная школы очень ярко заявили о себе в 60-е годы на международном концертном Олимпе. Однако мощная волна эмиграции, захлестнувшая многих исполнителей в последующие десятилетия, обнаружила кризисные явления в этих школах. Так за рубежом оказались пианисты Б.Давидович, О.Яблонская, Р.Керер, О.Майзенберг, скрипачи Н.Бейлина, Н.Школьникова, А.Марков, О.Крыса, Г.Жислин и другие. Например, о скрипачах позже справедливо написали: «Говоря о роли российских скрипачей в мировой практике исполнительства, надо признать, что ни одна страна не дала такого созвездия талантов, не обогатила мир музыки XX века, как Россия» (Григорьев В. Скрипачи//Русская музыка и XX век. –М., 1997. –С. 744.).

Среди выдающихся дирижёров 70-80-х годов обозначиваются имена Ю.Темирканова и В.Гергиева. В интерпретации Юрия Темирканова великолепно звучат опусы современных композиторов, в частности Р.Щедрина. Валерию Гергиеву принадлежит замечательное возрождение оркестра Мариинского театра Санкт-Петербурга и самого театра, ставшего в 80-90-е годы музыкальным коллективом мирового уровня. С невероятной мощью развернулись таланты всемирно известных Е.Светланова и Г.Рождественского. Что касается Евгения Светланова, то его программы русской симфонической музыки с опусами Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Мясковского становились подлинными событиями. Немало дирижировал он и новыми сочинениями Р.Щедрина, А.Шнитке, С.Губайдулиной, Э.Денисова. Незабываемы концерты Г.Рождественского, посвящённые творчеству раннего С.Прокофьева, музыке Д.Шостаковича, ретроспективным показам мало исполняемой, либо забытой в силу исторических причин русской музыки 20-30-х годов. Рождественскому принадлежит возрождение ранних балетов С.Прокофьева и Д.Шостаковича и музыкальных опусов А.Мосолова и Л.Половинкина. Помимо этого дирижёр интерпретировал сочинения А.Эшпая А.Шнитке, Э.Денисова, А.Меликова, С.Губайдулиной.

Немаловажными событиями театрально-музыкальной жизни рассматриваемого периода является «восстановление в правах» оперных произведений С.Прокофьева и Д.Шостаковича. Заметным явлением стали постановки «Дуэньи», «Любви к трём апельсинам», «Игрока» и «Семёна Котко» Прокофьева в Большом театре и «Катерины Измайловой» Шостаковича в Театре имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко.

Знаменательным событием стало открытие Московского камерного музыкального театра, созданного выдающимся режиссёром современности Б.Покровским, одной из первых премьер которого была опера «Нос» Д.Шостаковича, потом «Не только любовь» Р.Щедрина и другие. Этот коллектив впоследствии стал «лабораторией» отечественной оперы. Каждый его спектакль называли «праздником музыкальной культуры».

Другое знаменательное событие – открытие единственного в мире Московского детского музыкального театра под руководством Н.Сац, выполнявшим огромную миссию по приобщению к музыкальной культуре самых маленьких слушателей. Репертуар его, включавший как оперу, так и балет, был безграничен: от «Великана» С.Прокофьева до опусов М.Раухвергера, Т.Хренникова, М.Вайнберга, Е.Подгайца и многих других.

Своеобразным «инкубатором» российской интеллигенции стал московский Молодёжный клуб, созданный энтузиастом и профессионалом Г.Фридом. Он был и остаётся уникальной сценической площадкой для премьер новой музыки, а его творческие дискуссии демонстрируют неиссякаемость интересов определённой части молодёжи к серьёзной музыки.

В поле зрения научных исследований 60-80-х годов находятся все наиболее важные процессы, происходившие в музыкальном творчестве. Русская теоретическая наука

обогащается работами о современной гармонии Ю.Холопова, исследованием в области ритмики В.Холоповой, трудами Н.Гуляницкой, Е.Ручьевской, М.Арановского, Т.Бершадской. Стилю С.Прокофьева посвящено исследование М.Тараканова, а Д.Шостаковича, Л.Мазеля, В.Бобровского, М.Сабининой (этим автором написаны работы и в области музыкального театра). Творческое наследие замечательного композитора Н.Мясковского нашло отражение в трудах А.Иконникова и Е.Долинской. Немаловажна роль и таких обобщающих трудов, как «Симфонические искания» М.Арановского, «О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов» Л.Раабена, коллективный фундаментальный труд под редакцией М.Арановского «Русская музыка и XX век». Интересны работы В.Холоповой о творчестве А.Шнитке и С.Губайдулиной, а С.Савенко о музыке авангарда и поставангарда 60-80-х годов.

Выходят в свет: переписка С.Прокофьева с Н.Мясковским, документальные материалы о Д.Шостаковиче, Г.Свиридове, А.Хачатуряне. Издательство «Музыка» печатает многотомное издание всех сочинений Д.Шостаковича, явившееся неоценимым вкладом в изучение творческого наследия гения XX века.

Живое слово о музыке звучит как на страницах академического журнала «Советская музыка», так и в популярной «Музыкальной жизни» и в газете «Советская культура». Позже немаловажную информационную роль стали играть новые периодические издания – «Русская музыкальная газета», первый номер которой вышел в 1988 году, – с панорамой русской музыкальной культуры и «Музыкальное обозрение», публикующее ещё и сведения о предстоящих международных конкурсах, которые невероятно ценны для молодых исполнителей.

В рассматриваемый период регулярно проводились пленумы Союза композиторов, сопровождавшиеся концертами. Так, серия концертов 1982 года прошла под эгидой «Фольклор и современное музыкальное творчество». Два года спустя на У съезде композиторов России, на котором были подведены итоги творческой пятилетке, его председатель Р.Щедрин сказал: «Мы часто спрашиваем себя – что переживает сегодняшняя музыка, куда она идёт и каково наше место в этом движении? Каждый, разумеется, отвечает на эти вопросы по-своему. Но, полагаю, здравомыслящим музыкантам сегодня уже ясно: ушли в прошлое азартные споры о допустимости новых средств, накопленных действительно талантливыми мастерами музыки XX века. Теперь настало время художественно освоить этот поистине необъятный арсенал. Быть новым не трудно, трудно быть вечным. Чтобы утвердить эту старую истину, мы потратили немало десятилетий. Смею надеяться, потратили небесполезно» (Щедрин Р. Быть достойным музыкальной славы своего отечества//Музыка России. Вып. 7. –М., 1988. –С. 7.).

Однако во второй половине 80-х годов вновь возросла эмиграция музыкантов. Это была плеяда блистательных исполнителей. Для российского искусства их отъезд стал невосполнимой утратой. Позже о значении, к примеру, русской фортепианной школы в мировой исполнительской жизни Л.Гаккель справедливо заметит: «Профессионально-исполнительский мир 70-80-х годов куда более пронизан советскими импульсами (независимо от эмиграции), чем это было с мировым исполнительством 20-х годов, воспринимавшим русское искусство как экзотику. За полвека наше фортепианное исполнительство стало прочнейшим организмом со своей системой воспроизведения (проще – с великолепной педагогикой), со своими очевидными стилевыми признаками и со своими способами укоренения в исторической традиции. Современное состояние отечественного пианизма как субъекта художественной истории XX века естественнее всего представить как русский (будем честны: русско-советский) феномен мировой исполнительской жизни» (Гаккель Л. Пианисты//Русская музыка и XX век. –М., 1997. –С. 715.).

Однако именно с этого периода русская культура была сопричастна и мировому процессу. Её музыка звучит и сегодня как в торжественные дни, так и печальные, взывая к

памяти и совести человечества в военных музыкальных мемориалах и выступая с глобальной идеей мира на земле.

Ныне, оглядываясь на то время, отмечаешь, что в музыке того периода преобладали сочинения драматического, а зачастую и трагического содержания. И это не было случайностью, ибо таковой была окружающая действительность, в атмосфере которой витало ощущение тревоги, возникавшее по разным поводам мрачных ситуаций. В музыке преобладали созерцательно-ностальгические тона, как будто из неё ушла внешняя событийность и осталась реакция на трагические катаклизмы.

Уже в 70-х – первой половине 80-х годов в российском обществе обозначились такие негативные тенденции, как снижение уровня духовных ценностей, антиобщественное и антигуманное проявление личности, социальное отчуждение. И первые, открыто сказавшие об этом, были деятели культуры, поэты и писатели. Опередившие социологов, с гражданским мужеством они говорили истинную правду о том сложном времени в своих рассказах, повестях, стихах, фильмах, песнях, симфониях. Так появились «Царь-рыба» В.Астафьева, «Пожар» В.Распутина, романы о жизни крестьянства Ф.Абрамова, В.Белова, военная проза В.Быкова и многие другие, чьи герои рассказывали всю правду о жизни. К высокой духовности и нравственности взывала музыка Д.Шостаковича и А.Шнитке, песни В.Высоцкого, фильм молодого талантливого режиссёра Л.Шепитько «Восхождение» (по повести В.Быкова «Сотников»), музыку к которому написал А.Шнитке.

Между тем Россия, пройдя сложный и противоречивый путь от «оттепели» 60-х годов к прозрениям и потрясениям 90-х, создала величайшее музыкальное искусство, нашедшее признание далеко за её пределами.

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ»

Раздел 1. Музыка Древней Руси

1. Общая характеристика музыкальной культуры Древней Руси. Периодизация.

Понятие "музыка Древней Руси" ограничивается следующими временными рамками: с I по XVII века. Можно разделить их на периоды:

Первый период: с I века до образования государства Киевская Русь (IX в) – "Докиевский".

Второй период: "Киевский" (IX – XIII вв.).

Третий период: "Период феодальной раздробленности" (XIII – XV вв.).

Четвертый период: "Период образования Московского государства" (XV – XVI вв.).

Пятый период: "XVII век"

Истоки русской музыки восходят к древнейшему прошлому славянских племен, населявших Восточно-Европейскую равнину. В IV – VI веках образовалась группа славянских племен, именовавшихся сначала "антами", а позже в VII – VIII веках "россами".

Древние славяне были язычниками. Они почитали природу, которая в их представлениях жила в виде конкретных образов. Люди обожествляли стихийные силы, космические явления, растения, животных, наделяя их определенными качествами. Во главе славянских небожителей стоял бог вселенной, повелитель громов и молний Сварог. В "солнечный пантеон" идолов входили Род, Даждьбог, Хорс, Ярила, Перун, Велес и др.

В те времена песни были неотъемлемой частью быта славян. Сопровождаемые песнями обряды должны были умилостивить природу. Обряд – организованная, упорядоченная система магических действий, практическая цель которых – воздействие на окружающую природу.

Основной особенностью искусства того времени является его синкретический характер. Искусство существовало в единстве музыки, пения, танца, театрализованного действия.

Все значительные события жизни также сопровождались песнями, обрядами.

Объединение восточнославянских племен привело к образованию мощного государства со столицей в Киеве, по своим размерам и значению занимавшего одно из первых мест в Европе (правил князь Олег). Становление Киевской Руси относится к IX веку, а уже в X – XI веках Киевская Русь превращается в могущественное и обширное государство. В связи с этим историю древнерусского искусства принято начинать с первой половины XI века.

В этот период создаются образцы древней русской литературы, развертывается строительная деятельность, развивается художественно-прикладное искусство, певческое искусство, появляется система нотной записи.

Событием первостепенной исторической важности, имевшим огромное значение для развития русской государственности и культуры, было официальное принятие Русью христианства в конце X века (988 г. при правлении князя Владимира I). Поскольку христианство было воспринято Русью из Византии, это закрепило связи славян с Византийской империей. Древняя Русь становится частью большой культурной общности, в состав которой входили кроме русских и греков также южнославянские народы (болгары и сербы), а отчасти румыны.

Византия оказывает сильное воздействие на культуру Киевской Руси. Княжеская элита усваивает византийскую светскую культуру, ее придворные обычаи. Если при Святославе образ жизни великокняжеского двора был простым и строгим, то при Владимире свойственны дворцовая роскошь, богатство церковного убранства. Образцы византийской музыки, иконописи, архитектуры легли в основу творчества русских мастеров, которые вместе с тем не просто копировали оригинал, а творчески его перерабатывали. Приглашенные из Византии живописцы, зодчие, музыканты обучали

русских зодчеству, знакомили их с техникой мозаики, фрески, иконописи, музыкальной письменности и пения.

Важнейшим событием культуры Киевской Руси было появление письменности, а вместе с тем и музыкальной письменности, развитие образования и книжного дела. Этому способствовали князь. Владимир и Ярослав. Их деятельность была продолжена Ярославом Мудрым (1019 – 1054). В сооруженным им в Киеве Софийском соборе была основана библиотека, где хранили, переписывали и переводили книги.

Большое значение в деле просвещения сыграли монастыри. В них образовывались училища, в которых обучали чтению, пению, переписывались книги. Первым русским монастырем был Киево-Печерский монастырь, основанный Антонием и Феодосием Печерским в 1055 году. В этом монастыре была написана первая русская летопись – "Повесть временных лет" (авторы монахи Нестор и Сильвестр).

В музыкальном искусстве обнаруживаются три пласта: народная, светская и церковная музыка.

Появляются профессиональные музыканты: церковные певчие и представители народного искусства – скоморохи. Одной из первых певческих школ на Руси был "Доместиковый двор", расположенный в Киеве возле Десятинной церкви.

В народной музыке появляется новый жанр: былина. Возникают новые инструменты – сопель, бубна и гудок – любимый инструмент скоморохов. Поскольку искусство скоморохов в большей своей части было сатирическим, то оно подвергалось гонениям как со стороны властей, так и церковью.

В условиях быта феодальной знати развивалась светская музыка, которая звучала во время приема послов, торговцев, звучала на охоте, на пиршествах. Исполнителями светской музыки были приезжие музыканты из Византии и русские рапсоды, воспевающие доблесть дружины и их предводителей.

Особым видом светской музыки являлась ратная или военная музыка.

В начале XII века начинается распад Киевского государства. После утраты Киевом его ведущего политического значения, а затем и полного его разгрома ханом Батыем, роль хранителей и продолжателей высоких культурных традиций Древней Руси переходит к другим городам. Возвышается Новгород, усиливается Владимиро-Суздальское княжество, ставшее центром формирования русской народности.

Упадок политического единства Руси не был связан с культурным упадком. Образовывались новые центры культуры: Новгород, Владимир. Несмотря на то, что в искусстве ориентировались на киевские традиции, в каждом княжестве были свои особенности культуры и искусства. Каждый князь хотел создать новую свою культуру.

В XIV веке начинается процесс государственного объединения страны, во главе которого стали московские князья, возглавившие всенародную борьбу против татаро-монгольского ига. К концу началу XV – началу XVI века процесс объединения русских земель вокруг Москвы был завершен: складывается единое русское государство – Московская Русь.

Москва становится главным политическим и культурным центром. XVI век был периодом пышного цветения древнерусской культуры.

В XVII веке появляются первые симптомы кризиса феодальных отношений, начинают формироваться капиталистические отношения, возрастает роль рынка, торговли. Это способствовало укреплению государственного единства и вело к резкому обострению классовой борьбы. Закрепощенное крестьянство и городские низы выражали протест против усиливающейся эксплуатации и социального бесправия в открытых восстаниях против властей. Самым мощным и грозным из них была крестьянская война 1670 – 1671 годов под руководством Степана Разина.

XVII век стал веком большого исторического перелома, обозначившего конец Древней Руси и переход ее к Новому времени.

Русская культура XI – XVI веков, а частично и XVII века, при всем ее разнообразии, различии исторических этапов обладает некоторыми типологическими признаками как культура средневековья.

1. Господство религиозного сознания, богословской мысли, определявшей все стороны мировоззрения и творческой деятельности людей. Христианская церковь приобретает огромную власть над умами. В ее руках были сосредоточены школы, книжное дело, литература, искусство, в том числе и музыка.

Церковь устанавливала нормы поведения в общественной и семейной жизни.

Искусство – служанка религии, оно должно украшать богослужение, возвышать душу и направлять помыслы человека к божественному. Роль его оказывалась прикладной и подчиненной.

Для каждого вида искусства и каждого жанра устанавливались свои каноны, по которым строились произведения.

2. В связи с этим, личное начало приглушено, хотя не подавлено вовсе. Распевщик, имея дело с готовым набором мелодических формул, сопоставлял их по-своему, иногда изменяя рисунок мелодии, сокращая или увеличивая ее протяженность.
3. Большинство произведений были анонимны. Произведение не было чьей-либо авторской принадлежностью.

2. Церковная служба как центр русского музыкального профессионализма в эпоху средневековья. Знаменный распев.

В православной церкви пение является составной и очень значительной частью богослужения. Потому введение христианства на Руси было тесно связано и с развитием хоровой культуры, музыкальной письменности и образования.

На первых порах на Русь приезжали греческие певцы и деместики, или доместики Доместиками в Византии, а потом и на Руси называли мастеров пения, совмещавших обязанности певца-солиста, дирижера хора и учителя пения. Но постепенно вырастали свои певцы и руководители хора и создатели новых хоровых композиций. Первые богослужения велись на греческом языке. Со временем греческие певческие книги были переведены на старославянский язык.

Постепенно на Руси вырабатывался собственный устав церковного богослужения. Он отличался от заимствованного из Византии свода прибавлением новых служб, посвященным русским святым, другим порядком песнопений.

Особенностью русской церковной музыки является ее чисто вокальный характер. Инструменты не допускались.

Самые ранние дошедшие до нас списки церковных книг содержат только тексты песнопений. Музыка же заучивалась на слух, передавалась от учителя к ученику.

Музыкальный ряд в древних рукописях записывался знаками, которые отличаются от современной нотации. Не было ни линеек, ни нот в привычном для нас виде. Нотные знаки назывались *крюками* (некоторые из них действительно были похожи на крюк) или *знаменами* (здесь "знамя" означает "знак"). Отсюда название нотации – *крюковая, знаменная.* Каждый знак писали над текстом, он обозначал звук или несколько звукови их направление вверх или вниз. Такие нотные записи играли вспомогательную роль, они лишь напоминали певцам мелодии, воспринятые на слух. Распевы получили название *знаменные распевы.*

Знаменные распевы были принципиально *одноголосными.* Они исполнялись мужским хором, двумя хорами (антифонное пение), или, гораздо реже, соло без сопровождения инструментов. Считалось, что именно одноголосное интонирование текста рождает ощущение бестелесности, ангелоподобности. Русской церковной музыке

свойственны спокойный, сдержанный тон, особая мягкость. В этом проявляются особенности мировосприятия, религиозного сознания, эстетических представлений русских людей. В знаменных распевах преобладало поступенное движение мелодии, часто встречались повторы и опевания звуков, мелодическая линия не развита, ей свойствен небольшой диапазон в пределах терции, кварты, полная диатоника.

Знаменный распев строился на основе отдельных *попевок.* Весь запас попевок распределялся по восьми *гласам,* составляющим систему *осмогласия.* Эта система была заимствована из Византии, где она сложилась в VIII – IX веках. На Руси она окончательно сложилась к XV веку. Песнопения каждого гласа исполнялись в течении недели после чего цикл повторялся вновь с первого гласа. Восемь недель певческого года составляли *столп.* Отсюда и другое название знаменного распева – столповое пение.

В конце XVI века появляется термин "большой распев", относившийся к наиболее пространным, мелодически развитым песнопениям.

У большинства знаменных распевов не было конкретного автора. Их создавал *распевщик.* Песнопение являлось, как правило, результатом коллективного творчества: на протяжении столетий распевщики переписывали старые музыкальные записи, внося их при необходимости изменения, дополнения, поправки. Кроме того, музыканты рассматривали свое творчество как служение Богу, они не подписывали свои произведения. Несмотря на это, несколько имен древнерусских музыкантов все же известны. Это Савва и Василий Роговы, Федор Крестьянин, Маркел Безбородый, Исайя Лукошка, Иван Нос, Степан Голыш.

В конце XV века появился новый вид распева - *демественный.* Его создателем был Василий Рогов. Это было праздничное, парадное пение, применяемое в торжественных случаях. Мелодии распевов не берутся из осмогласия, а являются оригинальными. Для демественного распева характерны: широта распева, мелодическая развитость, диапазон полутора октав, оригинальная подвижная ритмика с элементами синкопы и пунктирного ритма.

На основе демественного пения вXVI веке появляются первые виды многоголосия. Один из них – демественное многоголосие. Его голоса, каждый из которых ведет свою линию, сплетаются вместе и создают подчас диссонантную гармоническую основу.

Другой вид церковного многоголосия – строчное пение. Голоса записывались по строкам разными цветами один над другим. Наиболее распространенным видом строчного пения было трехголосное – троестрочное – пение. Оно складывалось из трех голосов, главным среди которых был "путь", над ним располагался "верх", дублирующий его, а под ним - "низ".

3. Музыка быта, ее неотделимость от фольклора и своеобразный профессионализм.

В Докиевский период во времена языческих верований песни были неотъемлемой частью быта славян. Сопровождаемые песнями обряды должны были умилостивить природу. Обряд – организованная, упорядоченная система магических действий, практическая цель которых – воздействие на окружающую природу.

Основной особенностью искусства того времени является его синкретический характер. Искусство существовало в единстве музыки, пения, танца, театрализованного действия.

Все значительные события жизни также сопровождались песнями, обрядами. Формировались календарные, семейно-бытовые, трудовые песни.

Начиная с периода образования первого государства – *Киевская Русь* и до середины XVII века на Руси не существовало четкого водораздела между фольклором и искусством, обслуживающим эстетические запросы высших классов феодального общества. Одни и те же песни мог петь в часы досуга и крестьянин-землепашец, и княжеский дружинник.

Музыка играла значительную роль в общественной и государственной жизни Киевской Руси. Она была неизменной принадлежностью княжеского и дружинного быта, сопровождая и официальные церемонии, и княжеские пиры.

Широкое распространение в княжеском быту получили героические песни-славы. Они пелись при встрече князя по возвращении из похода, при восхождении на княжеский престол.

Одной из важных функций музыки в Древней Руси была организация ратного строя. В состав каждой воинской части входила группа труб и других инструментов, которые служили для сбора войска, построения частей и поддержания связи между ними во время боя.

Неразделимая связь фольклора и светской музыки подтверждается еще и тем, что гонимые и проклинаемые церковью скоморохи нередко находили приют и поддержку у богатых и влиятельных людей, которых они должны были развлекать своим искусством за предоставленный им кров и питание, а иногда и денежную плату. Церковь всегда преследовала искусство скоморохов, считая его "богомерзким делом", "порождением дьявола". Одной из причин такого нетерпимого отношения к народному искусству была его связь с языческими верованиями и обрядами.

Скоморохи – создатели и исполнители музыки и текстов были в то время единственными своеобразными музыкантами-профессионалами. Это был тип древнерусского синкретического актера, сочетавшего в себе талант сказителя, певца, танцора, фокусника. В период Киевской Руси появляется новый жанр народной эпической песни – *былины*. Народ прославлял в них отвагу киевских богатырей – Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича.

Позже в Новгороде появляется новый тип былины. Она более лирична, в ней больше бытовых подробностей. Нередко ее называют былиной-новеллой. В ней описываются далекие странствия, шумные пиры и забавы.

В Новгороде родилась еще одна разновидность былин социально-обличительного характера с печатью грубоватого юмора – скоморошина. Их герои – одаренные люди: певцы, музыканты, скоморохи. Например, Садко, Василий Буслаев.

В период феодальной раздробленности появляется историческая песня.

В период становления централизованного государства в XVI веке появился новый жанр - протяжная песня.

Светская музыка этого периода представлена многопланово. Важнейшим событием в культурной жизни Руси явилось создание на рубеже XV – XVI веков придворного хора. В его состав входили самые одаренные и образованные мастера певческого искусства того времени. Этот хор, именовавшийся "хором государевых певчих дьяков", часто принимал участие в торжественных дворцовых церемониях, сопровождал царя при выездах в церковь, в походах.

По-прежнему очень популярно было искусство скоморохов, хотя в 1648 году царь Алексей Михайлович издал против них грамоту. Официально их искусство клеймится как "дьявольское угодье", но скоморохи, как и раньше желанные гости на всех праздниках.

Новым в музыкальной жизни Руси был все возрастающий интерес к западноевропейской культуре, что сказалось в приглашении музыкантов из-за рубежа.

Неотъемлемым атрибутом общественной жизни Древней Руси являлись колокола, которые оповещали о начале богослужения и созывали людей в храм. Вместе с тем, колокола выполняли и гражданские функции, предупреждая о грозящей опасности, будь то стихийное бедствие – пожар, наводнение – или приближение врага. Колокол созывал людей на вече для решения государственных вопросов. Первое упоминание о колоколах мы находим в Новгородской летописи под 1066 годом.

С начала XIV века начали строить "звонницы" – деревянные щиты под навесом, к которым прикрепляли наборы колоколов разного размера и, соответственно, различной высоты и силы звучания.

Инструментарий.

Докиевский период: колокольчики, бубенчики, рога, трубы, гусли.

Киевский период: гудок, бубны, сопель, свирель.

Период феодальной раздробленности: домра.

Московская Русь: колесовая лира.

Раздел 2. Русская музыкальная культура XVII века

1. **Эволюция церковной музыки. Раннее многоголосие. Стилевой перелом в середине XVII века – начало периода русского музыкального барокко. Партесное пение.**

Музыкальная культура XVII века многогранна и противоречива. В ней сплетаются и борются новые и старые явления, средневековые догматические представления – с новыми европейскими.

История музыки XVII века делится на две половины. Первая еще связана с традициями средневековья, но в это время уже внедряются элементы, соответствующие новому духу времени. Со второй половины XVII века (с появлением в Москве в 1652 году украинских певцов) начинается новый этап развития русской музыки, отмеченный появлением пятилинейной нотации и многоголосия гармонического европейского типа.

Становление нового стиля на Руси происходило прежде всего в рамках церковной музыки. Его утверждение оказалось непосредственно связанным с реформами патриарха Никона.

Ранние формы многоголосия в церковной музыке.

Можно выделить два типа многоголосия:

1. Строчное (троестрочное) и демественное пение.
2. Партесное пение.

Строчное и демественное многоголосие явилось результатом естественной эволюции знаменного пения.

Строчное пение составляли три голоса – "низ", "путь", и "верх". "Путь" содержал в себе основную мелодию знаменного распева. Певец, исполнявший "путь", назывался "путником".

В демественном многоголосии иногда прибавлялся еще четвертый голос – демество, носящий более подвижный характер.

Начиналось многоголосие в унисон, а далее голоса расходились, образую случайные, зачастую диссонирующие аккордовые сочетания. В строчном многоголосии не было стройности и соподчиненности аккордов друг другу, потому что горизонтальная линия в нем господствовала над вертикалью.

Другой тип раннего русского многоголосия тоже основан на знаменном распеве. Он возник во второй половине XVII века, получил название – партесное пение (от

латинского partes – пение по партиям). В основе его лежал принцип гармонического соподчинения голосов при господствующей роли трезвучия. Для партесного пения нормой является четырехголосие со строго определенной функцией каждого из голосов.

Партесное пение ознаменовало стилевой перелом, победу гармонического мышления.

Родиной партесного пения были Украина и Белоруссия, где оно получило широкое распространение уже в первой половине XVII века. В 50-х годах этот тип многоголосия начинает усиленно насаждаться в Московской Руси, встречая официальную государственную поддержку. Вопреки противодействию староверов, отстаивающих неприкосновенность старой традиции, партесное пение завоевывало все больше число сторонников среди передовых просвещенных русских людей. Датой официального его признания можно считать 1668 год, когда прихожане одной из московских церквей обратились к патриарху с вопросом, – допустим ли этот вид пения в православном богослужении. Ответ гласил, что "пение, именуемое партесным" никем осуждено не было.

В партесном пении строго определены функции каждой голосовой партии. Тенор – ведущий голос, исполняющий основную мелодию, бас был наиболее мелодизированным и украшал песнопения. Дискант и альт были дополняющими.

Основополагающий труд по теории партесного пения – "Идеа грамматики муссикийской" - принадлежит украинскому композитору, педагогу и теоретику Николаю Дилецкому.

Партесный концерт. В России этот жанр окончательно сложился в 80 – 90-х годах XVII века. Рождение этого жанра ознаменовало начало нового периода в русской музыке – эпохи барокко.

В эпоху барокко впервые в России появляются профессиональные композиторы. Происходит процесс индивидуализации авторского стиля, намечается стремление к индивидуальной авторской выразительности. В партесных рукописях того времени можно прочитать: "творение Василия Титова", "творение Николая Калашникова", "творение Федора Редрикова". Это означает новое осознание роли композитора как автора, творца; которое принципиально отличается от творчества средневекового распевщика, пишущего по средневековым канонам. Это также отмечает начало развития русской композиторской школы.

Среди композиторов XVII века можно выделить имена Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Бавыкина, Николая Калашникова, Степана Беляева.

В текстах партесных концертов преобладали сюжеты духовного содержания, реже встречались светские тексты. Новым является то, что концерты воплощали разнообразные человеческие переживания от выразительной лирики до народных ликований.

Термин "концерт" понимается как "борение", соревнование голосов ансамбля и как противопоставление эпизодов, исполняемых группой солистов и всем хором (tutti).

Количество частей в партесном концерте не регламентировано. Встречаются концерты единого, слитного строения. Однако чаще хоровой концерт состоит из нечетного количества разделов: три, пять, семь, трехчастность среди них преобладает.

2. Профессионализм в светской музыке. Кант.

Светская музыка достигает в XVII веке значительных высот. В ней проявилось общее для искусства того времени стремление уйти из замкнутого мира религиозных чувств в мир земных переживаний, радостей и печалей простого человека. Появляются первые образцы вокальной лирики. Рождается новый жанр – кант.

Кант – бытовая многоголосная песня, рассчитанная на домашнее музицирование. В канте еще использовались религиозные тексты, но они служили лишь поводом для воплощения разнообразных человеческих переживаний. Появляются и светские канты, воспевающие победы, а также канты философские, морализующие, любовные.

Кант XVII века – строфическая трехголосная песня: два верхних голоса движутся параллельно в терцию, а нижний дает гармоническую опору. Напев канта ясный, был близок к народным песням.

В развитии инструментальной музыки в XVII веке происходит также много нового. Россия приобщается к европейским формам инструментального музицирования. В домах высокопоставленных особ появляются европейские инструменты: клавесин, клавикорд. Русские вельможи создают исполнительские коллективы на европейский лад и организуют концерты инструментальных ансамблей.

Большую роль в развитии светской музыки в России XVII века сыграли разнообразные формы театрализованных представлений. Это и религиозные действа в церкви, и представления в театрах при различных учебных заведениях (эти театры назывались школьными). Велико было значение придворного театра, организованного в 1672 году при царе Алексее Михайловиче. Во всех спектаклях широко использовались инструменты, вокальная и хоровая музыка.

XVII век не только обобщил многовековый опыт прошлого. Он явился переломным этапом в развитии культуры России.

Здесь родились новые формы музыкального искусства. Музыкальная эпоха барокко открыла дорогу светским жанрам и подготовила путь становления русской музыкальной классики XVIII – XIX веков.

Раздел 3. Русская музыкальная культура XVIII века

1. **Характеристика эпохи, русской культуры**

Начало XVIII века прошло под знаком реформ Петра I, целью которых было укрепление политического и экономического могущества страны, и европеизация России.

Реформы Петра I (1682-1725 гг.) не только затронули политическое устройство страны, но и оказали серьёзное влияние на культуру.

XVIII столетие, нареченное "веком Разума и Просвещения", ознаменовалось коренной сменой ориентиров в развитии русского музыкального искусства. Оно приобретало новые функции и становилось частью повседневной жизни. В этом, безусловно, сказалось влияние Европы, с которой русское общество имело постоянные контакты. В Россию приезжают многие европейские композиторы, исполнители. Русские музыканты получают возможность обучаться в различных центрах Европы, прежде всего в Италии. Они посещают театры, концерты. В Музыкальный быт России еще больше начинает входить инструментальная музыка.

Музыка сопровождала многочисленные маскарады и балы, которые устраивались в Петербурге. Пётр обычно въезжал в город с большой пышностью, под звуки оркестра и праздничные песнопения.

Петр I вводит в армии духовые оркестры. Военные и придворные оркестры включали, как правило, несколько труб и валторн, струнные инструменты. Они играли на обедах, охоте, прогулке и т. п. Исполнявшиеся произведения были несложными. Особенно широкое распространение получили торжественные песни - канты (от лат. cantus - "пение", "песня"). Их создавали в большинстве случаев по определённому поводу (например, канты на победу в Полтавской битве). Ко двору и в дома знатных вельмож приглашались иностранные музыканты - итальянцы и французы. Благодаря им в Россию проникали новые музыкальные жанры и инструменты.

В Петровскую эпоху музыка стала обязательной частью европейского воспитания. Дворянских детей учили музыке наряду с другими "изящными" искусствами и правилами этикета. Со временем появилось любительское музицирование.

Позднее императрица Анна Иоановна завела итальянскую оперу, балет, немецкую труппу, два оркестра.

В 30х гг. была создана придворная опера, где играли итальянские артисты. На её сцене ставились оперы сериа. Постепенно в спектаклях стали принимать участие и русские певцы из придворной капеллы (здесь воспитывали профессиональных музыкантов). В России работали известные иностранные композиторы; именно они до середины XVIII столетия определяли музыкальную жизнь столицы. Итальянец Франческо Арайя (1709 - около 1770) сочинил первую оперу на русский текст - "Цефал и Прокрис". Либретто написал русский писатель-классицист Александр Петрович Сумароков (1717-1777). В 1755 г. состоялась премьера оперы; исполняли её русские певцы.

Русская культура вступает на путь европейского развития. В музыке XVIII века утверждается новый стиль, близкий европейскому классицизму, с его направленностью к стройным формам, ясному, простому музыкальному языку. Российский XVIII век многое позаимствовал из европейской культуры, однако русское искусство не было подражательным. На основе западных традиций отечественные музыканты создавали самобытные произведения.

В 60х гг. появились отечественные композиторы-профессионалы, представлявшие национальную музыкальную школу. Она представлена созвездием славных имен, это – М. Березовский, В. Пашкевич, Е. Фомин, Д. Бортнянский, И. Хандошкин, В. Дубянский, О. Козловский.

В сложной иерархии искусств XVIII века музыка занимала самое низкое положение, она целиком зависела от меценатства. Специальных музыкальных заведений в то время еще не было, музыканты обучались при военных и крепостных оркестрах, при театрах или получали домашнее образование.

Профессия музыканта, в силу предрассудков, приравнивалась к ремеслу, заниматься которым дворянину было стыдно. Музыкой как профессией овладевали люди из "низкого" сословия, крепостные.

Характерной чертой музыкального искусства этого столетия становится выдвижение на первый план светского начала. Церковная музыка, продолжая свое развитие, постепенно отходит на второй план.

Стало развиваться светское искусство. Появились новые формы музыкальной жизни, заимствованные в Европе.

2. Светская музыка XVIII века.

Светская музыка приобретает значение высокого профессионального искусства. Она представлена различными жанрами.

Опера. В XVIII веке русский театр не разделялся на музыкальный и драматический. Одни и те же актеры и актрисы играли и в опере, и в драматическом театре.

Первые оперы - это драматические пьесы, тексты которых распевались на народные мелодии. Разговорная речь чередовалась с пением. Автором оперы считался либреттист: он определял те фрагменты, к которым композитор должен был подобрать мелодии русских народных песен, а затем обработать их. Имя же композитора, "положившего текст на музыку", называлось вторым. Кстати, оперные либретто писала и императрица Екатерина II (1762-1796 гг.), покровительствовавшая музыкальному театру.

XVIII век отдавал предпочтение комической опере. В ее основе лежала русская литературная комедия. Сюжеты были незамысловаты - чаще всего комически обыгрывались бытовые ситуации. Например, такая история: влюблённым не разрешают пожениться, а они с помощью хитростей и уловок преодолевают все препятствия.

Однако, как и в комедии, в опере затрагивались острые проблемы о социальном неравенстве, о тяжелом положении крепостных. В этом угадывается связь с французским искусством, европейской комической оперой. Однако в русской опере угадываются сугубо национальные черты. Прежде всего в том, что в произведениях поэтов и писателей Я. Княжнина, И. Крылова, М. Попова, А. Аблесимова, М. Матинского и в операх оживали персонажи, близкие русскому народному театру, - сметливые мужички, скупые и жадные богатеи, веселые, озорные крестьяне. Это была галерея образов, прототипы которых существовали в жизни. Кроме того, слушатели погружались в стихию народной речи, в стихию народной песенности. Дело в том, что в комических операх часто цитировались народные песни, использовались народные интонации.

Первые русские оперы появились на сцене в 70-х годах. В XVIII веке было создано огромное количество оперных произведений: написано около 100 оперных либретто, из них около 70 положено на музыку. Но сохранилось около 30 произведений в виде партитур, клавиров, комплектов оркестровых голосов.

Самой первой оперой была "Анюта" (1772) – либреттист Михаил Попов. Сохранилось только либретто.

Самой популярной русской оперой XVIII века была "Мельник – колдун, обманщик и сват" (1779). Ее создатели – драматург А. Аблесимов и музыкант М. Соколовский. Оперу любили за простой сюжет: веселый и хитрый Мельник одурачивает простодушных героев, выманивает у них деньги и выступает в роли свата, улаживая дела влюбленных и содействуя общему благополучию.

Пашкевич – автор опер "Скупой" (1782), либретто Княжнина; "Несчастье от кареты" (1779), либретто Княжнина; "Санкт-Петербургский гостиный двор", либретто Матинского; "Февей" (1786), либретто Екатерины II.

Фомин – автор оперы "Ямщики на подставе" (1787), либретто Львова; "Американцы" (1788), либретто Крылова.

ЕВСТИГНЕЙ ИПАТОВИЧ ФОМИН (1761-1800)

Один из выдающихся русских оперных композиторов XVIII в. - Евстигней Ипатович Фомин. Он получил блестящее образование в Италии; был членом Болонской филармонической академии. Самые известные его произведения - оперы "Ямщики на подставе" и "Орфей".

В одноактной опере "Ямшики на подставе" (1787 г.) действие сводится к череде незатейливых бытовых сиен (недаром автор назвал своё создание "игрище невзначай"). Фомин запечатлел в "Ямщиках на подставе" особенности народного хорового пения. В изобретательной и в то же время бережной обработке русского фольклора и состоит ценность этого сочинения.

"Орфей" (1792 г.) - образец музыкальной мелодрамы, жанра, в котором разговорная речь сочетается с инструментальной и хоровой музыкой и балетными номерами. Произведение написано на сюжет античного мифа о певце Орфее, спустившемся в царство мёртвых, чтобы воскресить свою возлюбленную - Эвридику. Драматичная выразительность мелодии, создающая общий безысходно мрачный колорит, говорит о высоком композиторском мастерстве Е. И. Фомина. Это произведение стало важным этапом в развитии русской оперной школы.

Во многих комических операх авторы стремились показать не только комические ситуации, большое значение для них приобретает воплощение чувств героев, лирических переживаний. В этом проявляется связь с новым стилевым направлением сентиментализмом (Бортнянский – опера "Сокол" (1786) и "Сын-соперник" (1787) в соавторстве с Лафеньером).

Русская опера XVIII века представляла собой синтетический музыкально-драматический жанр, основанный на чередовании музыкальных номеров и разговорных диалогов. Большое значение, как и в европейской комической опере, приобретают дуэты. Но роль музыки с течением времени становилась все более значительной и определяющей.

Важнейшим в формировании русской оперы становится принцип песенности. Композиторы и либреттисты опирались на народно-песенный материал: песни городского и крестьянского быта, песни-романсы, песни-канты.

Вокальная лирика.

Если в XVII веке вокальная музыка только зарождается, то в XVIII веке она интенсивно развивается и занимает большое место в быту. Она готовила русских людей к новым интонациям, новым формам музицирования. Самый простой и доступный жанр выражал чувства людей. Камерно-вокальная музыка получила распространение в различных социальных слоях. Сочиняли вокальную музыку не только композиторы-профессионалы, но и музыканты-любители, многие из которых остались не известны.

В начале XVIII века важное место занимали лирические канты. Они предназначались для скромного ансамбля для исполнения в камерной обстановке. Для них было характерно лирическое содержание. Использовались тексты прославленных поэтов: Ломоносова, Суморокова, Тредиаковского ("Ах, свет мой горький", "Приятная любовь"). Для кантов характерна выразительная с элементами повышенной чувствительности мелодия, в которой преобладают интонации вздоха, фигуры поклона. Неслучайно многие лирические канты выдержаны трехдольном размере, исполняются в темпе менуэта. В этом угадывается черты сентиментализма. Однако музыка многих кантов не создавалась специально к определенному тексту, довольно часто происходило механическое наложение уже готовой мелодии на стихи. В связи с этим, можно говорить о неспособности канта к выражению гибких лирических чувств.

Ария – сольная песня с инструментальным сопровождением. Отличия от лирического канта в том, что 1)ария исполняется не ансамблем, а сольно; 2)есть инструментальное сопровождение.

Распространение арии получили в дворянских кругах. Содержание было аналогичным лирическим кантам: сердечные муки влюбленных. Иногда автор писал "ария на меновет", желая подчеркнуть танцевальную основу жанра , его связь с чертами европейского танца – менуэта.

В 60-е – 80-е годы в творчестве композиторов распространился жанр лирической сольной песни с сопровождением. Этот жанр назывался **"российская песня"** (то есть песня с русским текстом). Первым печатным изданием российских песен – сборник Г. Н. Теплова "Между делом безделье" (17 песен, 1759 г.). Песни писались на тексты Сумарокова, Елагина. Содержание было однообразным: галантная любовная лирика, тема страданий и разлуки. Музыка по своему характеру не всегда органично сочеталась со смыслом текста. "Мы друг друга любим" из сборника Теплова – страдания в тексте и безмятежная музыка.

Различие с лирическим кантом: в российской песне два вокальных голоса; инструментальное сопровождение.

Различие с арией на меновет: российская песня – вокальный дуэт, текст на русском языке.

Таким образом, российская песня восприняла черты лирического канта и арии, явилась синтезирующим все эти черты жанром.

Сборник Мейера "Собрание наилучших российских песен" (30 песен): две вокальные строки сведены в один нотоносец, а под нижней строкой цифровка.

В 90-е годы два крупных автора ознаменовали вершину развития российской песни: Ф. Дубянский (6 песен) и О. Козловский (30 песен).

Инструментальная музыка.

Одновременно с развитием вокальной лирики в музыке XVIII века шел процесс формирования инструментальных камерных жанров. Осваивались формы сонаты и вариаций, вырабатывались типы фактуры, виды техники.

Камерное творчество русский композиторов пока еще не выходило за пределы домашней атмосферы.

Начальный этап формирования камерно-инструментальной музыки в России относится к 80 – 90-м годам.

Особой любовью в быту пользовались танцевальные миниатюры и вариационные циклы. Основой вариаций часто служили популярные народные песни, песни-романсы городской среды. Такие вариации сочинялись и профессионалами, и любителями.

Большинство вариаций писалось для фортепиано. С 80-х годов фортепиано становится излюбленным инструментом в быту. Первые опыты вариаций примитивны: нет единства цикла, однообразны приемы варьирования. Например, вариации Трутовского.

Эволюция прослеживается и в танцевальной миниатюре. Любимые бытовые танцы – менуэт, экосез, полонез – к концу века выходят из сферы прикладной музыки. Происходит лиризация танца, насыщение его лирическим содержанием. В творчестве Козловского возникает жанр лирического полонеза.

Получает развитие жанр сонаты – фортепианные в творчестве Бортнянского, скрипичные в творчестве Хандошкина. Соната – жанр европейского происхождения, сложен для освоения русскими композиторами своей европейской основой, цикличностью.

Характерная черта инструментальной музыки – опора на интонации русской песни.

Композиторы XVIII века закладывают основы русского симфонизма. Основным жанром является увертюра.

Хоровой духовный концерт в творчестве Березовского, Бортнянского

В последней трети XVIII в. достиг расцвета жанр хорового духовного концерта - крупного произведения для хора (без инструментального сопровождения), написанного на текст религиозного содержания. Этот жанр пришёл на смену партесному концерту, распространённому в XVII -первой половине XVIII столетия.

Текст хорового концерта представлял собой свободную комбинацию строф из псалмов. Большую роль в композиции играло противопоставление мощного звучания хора и прозрачной мягкости пения солистов. Как правило, концерты сочинялись для четырёх хоровых голосов: сопрано, альта, тенора и баса. Были концерты для восьми, двенадцати и даже двадцати четырёх самостоятельных партий. В русских хоровых концертах, в отличие от западных полифонических произведений, голоса не развивали самостоятельные мелодии, а выстраивались в систему аккордов.

Для хорового концерта характерно сложное многоголосие, полифоническое развитие. Его структура имеет общие черты с сонатно-симфоническим циклом. Он представляет собой трех- четырехголосные произведения с контрастным соотношением частей. Концерт исполняется аккапельно. Завершали концерт развернутые фуги.

Лучшие мастера хорового концерта XVIII в. - Максим Созонтович Березовский (1745-1777) и Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 - 1825). Они использовали чисто русский приём полифонии, когда ведущая тема в верхнем голосе сопровождается похожими на неё короткими мелодиями в других голосах (они называются подголосками, а подобный приём - подголосочной полифонией). Сочинения часто состояли из двух-трёх частей и далеко не всегда укладывались в строгие рамки православного богослужения; поэтому хоровые концерты XVIII в относят к духовной, но не к строго церковной музыке. В России того времени ещё не сформировались традиции сочинения музыки для оркестра, и хоровые концерты в русской музыкальной культуре играли ту же роль, что и крупные инструментальные произведения в европейской музыке.

Концерты Бортнянского - выдающиеся образцы русской хоровой музыки. Секрет обаяния его сочинений - в возвышенной простоте и сердечности. Он создал большое количество концертов для разных составов: для одного и двух четырёхголосных хоров, для шестиголосного хора и др. Бортнянский был всесторонне одарённым композитором. Помимо духовной хоровой музыки им написаны оперы и сочинения для клавира.

Произведения Березовского отличаются драматической выразительностью, страстной скорбью. Самые знаменитый его концерт - "Не отвержи мене во время старости" (около 1760 г.). Наряду с хоровыми концертами композитор писал также произведения в оперном жанре.

Концерт "Не отвержи мене во время старости" (II половина 60-х гг.) Березовского.

Он представляет собой монументальный четырехчастный цикл драматического философского содержания, раскрывает духовный мир человека. Музыка поражает глубиной передаваемых чувств, эмоций.

I часть – Adagio (фуга)

II часть – Allegro

III часть – Adagio

IV часть – Moderato (фуга)

Особенностью концерта является монотематизм: главная тема, прозвучавшая в первых тактах, становится интонационной основой всех прочих образов концерта. Просьба-молитва, взывающая к Всевышнему, сменяется картиной преследований человека судьбой: "Пожените и имите его" (преследуйте и схватите его). Затем звучит новая тема – молитва надежды "Боже мой, не удалися". Наступает финал: "Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу мою" – гневный и смелый протест против сил зла. Яркая, напористая по характеру тема финала целиком выросла из первоначальной мелодии. Но в результате ее переосмысления возник новый образ. Это – символ неукротимости человеческого духа, его стойкости в вере и мужестве перед лицом испытаний.

Хоровые произведения Бортнянского поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические. В них доминируют мажорный лад и энергичные ритмы. Иными средствами передает композитор настроения, проникнутые размышлениями о красоте и бренности жизни. Это медленный темп, минорный лад, экспрессивная мелодия.

Бортнянский развил основной тип русского классического хорового концерта, соединив в нем элементы светской и церковной музыки. Как правило, его концерты имеют три части, чередующиеся по принципу быстро – медленно – быстро. Нередко первая часть включает признаки сонатности, выраженные в сопоставлении двух контрастных тем, изложенных в тонико-доминантовом соотношении. Возвращение в основную тональность происходит в конце части.

Русская музыкальная культура первой половины XIX века

Первая половина XIX века – центральный период в русской музыке, это расцвет эпохи русского романтизма, это период, ознаменованный появлением классической национальной композиторской школы, это период известности русской музыки в других странах.

На развитие культуры повлияли такие события, как Отечественная война 1812 года, восстание декабристов 1825 года, их идеи. Эти явления способствовали формированию национального самосознания, утверждению идей патриотизма.

Другим явлением, оказавшим влияние – творчество А. С. Пушкина. Он явился основоположником русской классической литературы, создателем национального литературного русского языка. Все композиторы XIX века обращались к поэзии Пушкина.

Развитие музыкальной жизни того времени было обусловлено своеобразными и противоречивыми событиями. С одной стороны, к музыке в России не относились как к серьезному делу, в стране даже не было специальных музыкальных учебных заведений (консерваторий). Обучение музыке считалось любительством (дворянские дети музицировали с детства вне зависимости от природных данных), а получение профессии музыканта – уделом представителей низших слоев общества. Отечественные таланты, не имея возможности получить систематические знания, явно проигрывали заезжим иностранным гастролерам. На сценах столичных музыкальных театров царили итальянские примадонны, а частными учителями музыки были, как правило, усердные немцы, внесшие большой вклад в становление русского музыкального образования. Остается добавить, что уточенные вкусы русской аристократии и высокие гонорары влекли в Петербург и Москву не только скромных домашних педагогов, но и европейских знаменитостей. В разное время здесь концертировали блестящая польская пианистка М. Шимановская, великие композиторы Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман. Одаренному ирландскому пианисту, педагогу Джону Фильду удалось основать в России фортепианную школу (среди его учеников – Глинка, Верстовский, Одоевский, Гурилев, Ласковский).

С другой стороны, роль музыки и музицирования в жизни аристократии и широких городских слоев населения была необычайно велика. Общественная значимость музыкального искусства способствовала рождению в 20-х годах русской музыкальной критики, у истоков которой стояли В. Ф. Одоевский, А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин. Приметой нового столетия становится расцвет концертного исполнительства: в 1802 году а Петербурге было открыто Филармоническое общество, занимавшееся регулярной организацией концертов. В хоровом исполнительстве по-прежнему важную роль играла Придворная певческая капелла, в репертуар которой входила русская духовная музыка.

Скромное общественное положение русских музыкантов-профессионалов нередко было связано с их социальным происхождением. Среди них было немало крепостных, что, как известно, весьма затрудняло творческую реализацию одаренного человека. и

все же заметным явлением музыкальной жизни стала деятельность Д. Н. Кашина (он был крепостным помещика Г. И. Бибикова) – композитора, педагога, пианиста. «Русским Гайдном» называли другого прекрасного дирижера и композитора С. А. Дегтярева (крепостного графа Н. П. Шереметьева) – создателя первой патриотической русской оратории «Минин и Пожарский».

История музыки сохранила память о русских пианистах А. Д. Жилине, И. И. Геништы, И. Ф. Ласковском, скрипаче Г. А. Рачинском, виолончелисте Мих. Ю. Виельгорском, певцах и певицах: Е. С. Сандуновой, О. А. Петровой, А. Я. Петровой-Воробьевой.

Жанры творчества.

Расцвета достигает жанры вокальной лирики.

Опера тоже получила развитие. Появляются новые жанры: волшебная опера, историческая опера. Эти два жанра становятся ведущими, но продолжает существовать и комическая опера, хотя интерес к ней падает.

Первая волшебная опера в России появилась в 1803 году в Петербурге. Это опера Кауэра «Дунайская русалка». Она была переделана на русский лад и стала «Днепровской русалкой». Давыдов взялся за написание продолжения оперы и создал 4 оперы на один сюжет.

Историческая опера. Первым, кто обратился к этому жанру, был итальянский композитор Кавос. В 1815 году появилась опера «Иван Сусанин».

Вплоть до оперы глинки она не сходила со сцены, была популярна.

Оперы Верстовского соединяют черты исторической и волшебной оперы. «Аскольдова могила».

Первые оперы были с разговорными диалогами.

Большую популярность приобретает водевиля – это французский жанр – легкая комедия с пением и танцами. По типу композиции этот жанр был связан с комической оперой XVIII века. В его основе лежал принцип чередования разговорного диалога и музыкальных номеров. Основатель русского водевиля стал драматург Шаховской. Музыку писали Алябьев, Верстовский.

Жанр «трагедия на музыке» (трагедия с музыкальным сопровождением). Этот жанр подготовил создание героико-трагической оперы. Получил распространение в творчестве Козловского.

Расцвет русского балета. Если в XVIII веке балет представлял собой дивертисмент, то в первой половине XIX века балет формируется как жанр. Он был связан с романтическим сюжетом.

Инструментальная музыка – скрипка, виолончель. Популярный жанр – вариации на темы романсов, танцевальные пьесы – мазурка, вальс, полька. Фортепианная миниатюра в творчестве Гурилева. Основоположник жанра прелюдии.

Романс. Первая половина XIX века была временем расцвета городской бытовой песни и бытового романса. Это вокальное сочинение на оригинальный поэтический текст, исполняемое с инструментальным сопровождением. Предшественники романса – «российская песня», «ария на меновет».

Композиторы: А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, А. Н. Верстовский, Н. А. Титов, Н. С. Титов, А. П. Есаулов, И. И. Геништы.

Поэты: В. А. Жуковский, Е. А. Баратынский, А. А. Дельвиг, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, Н. М. Языков, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев.

Сформировалось несколько жанров романса: элегия, баллада, застольная песня, «русская песня» («Красный сарафан» Варламова), испанский романс («Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья» на слова Пушкина), итальянская сицилиана.

Новым явлением стала баллада. Ее создателем считается А. Н. Верстовский («Черная шаль» на слова Пушкина, «Три песни скальда», «Бедный певец» на слова Жуковского).

Тематика – любовная лирика, тема природы, размышлений. Социальная тема – «Нищая», «Кабак» А. А. Алябьева.

Для России XIX век стал эпохой формирования национальной музыкальной школы. В предшествующем столетии высокого уровня развития достигла только хоровая духовная музыка; традиции же оперной, камерно-вокальной и симфонической музыки сложились в новом веке. На этот процесс решающее влияние оказали, с одной стороны, западноевропейская культура, а с другой - русский фольклор.

Русские композиторы начали выезжать за границу. Там они общались с видными мастерами музыкального искусства, а главное - получали европейское музыкальное образование. Россия вызвала в Европе ответный интерес, и на протяжении столетия немало выдающихся музыкантов гастролировали в Москве и Петербурге. Приобщение к европейской культуре не только повысило интеллектуальный и профессиональный уровень русских композиторов и исполнителей, но и помогло им глубже понять традиции национальной музыки, лучше узнать самих себя.

В XIX столетии в России утвердились европейские нормы концертной жизни. Это связано прежде всего с основанием Русского музыкального общества (1859 г.). Его деятельность носила просветительский характер. Устраивались регулярные концерты по определённому тематическому плану, проводились конкурсы на лучшее музыкальное произведение и т. д. В стране была создана система музыкального образования европейского типа. В Петербурге (1862 г.) и Москве (1866 г.) открылись консерватории.

В XIX в. огромное внимание уделялось изучению фольклора. Русские композиторы считали народную музыку источником вдохновения. Они собирали народные песни и часто использовали их в своих произведениях, при этом не теряя своеобразия собственного музыкального языка. Для русской музыкальной культуры первой половины XIX столетия характерно повышенное внимание к опере и камерной вокальной музыке. В России получили развитие практически все основные жанры европейской оперы и камерного пения. Серьёзный интерес к симфонии появился лишь во второй половине столетия. Особенно популярны были программные симфонические произведения, в том числе симфоническая миниатюра.

Раздел 4. Михаил Иванович Глинка

1. **Творческий облик композитора.**

М. И. Глинка – основоположник русской классической музыки. Он первым из русских композиторов достиг классического уровня в своих музыкальных произведениях.

С творчеством Глинки начинается новый период в развитии русской музыки – классический. Глинка первым из русских композиторов получил всемирную известность. Он суммировал в своем творчестве все достижения прошлого и заложил принципы, развившиеся в творчестве русских композиторов последующих поколений.

Мировоззрение. М. И. Глинка как творческая личность формировался в эпоху бурную, переломную, насыщенную тревожными и драматическими событиями. Главные из них Отечественная война 1812 года и восстание декабристов 1825 года. Так случилось, что Глинка, не будучи прямым участником указанных событий, тем не менее соприкасался с ними. Он родился в 1804 году в селе Новоспасском Смоленской губернии, которая некогда была оборонным рубежом Москвы, Русского государства. Его дядя Федор Николаевич Глинка, участник Отечественной войны, написал ставшую известной книгу "Письма русского офицера". В Новоспасском, своем родовом имении, Глинка провел детство. Он жил среди народа, слышал народные песни, сказания, легенды. Впервые его увезли оттуда, спасаясь от французов. Много рассказов о героизме партизан услышал мальчик и навсегда проникся любовью и уважением к русскому народу, его могучей силе и душевной красоте.

В Новоспасском он получил т первоначальное образование, его учителем был священник сельской церкви. Впечатлительный по натуре, талантливый мальчик впитывал многое из виденного и слышанного в детстве, впоследствии это отразилось в музыке. Годы учебы Глинки тоже были богаты событиями и встречами с неординарными людьми. В Благородном пансионе при Главном педагогическом институте гувернером Глинки был поэт-декабрист В. Кюхельбекер, преподававший сочинение на русском языке.

Восстание декабристов не затронуло Глинку непосредственно, но он 14 декабря был на Сенатской площади. Хотя Глинка, вероятно, придерживался умеренных политических взглядов, был приверженцем монархии, с кругами радикально настроенными судьба его сталкивала неоднократно. Например, в 1949 году он встречался с петрашевцами. В этот кружок примыкал и Ф. М. Достоевский.

Судьбы многих творческих, образованных людей первой половины XIX века были трагическими. Достаточно вспомнить об участи тех же декабристов, о гибели Пушкина и Лермонтова, о ранней кончине Дельвига, Полежаева, о гражданской казни и каторге Достоевского.

Судьба Глинки не была столь трагична, но и у него были моменты острейших разочарований, непонимания, непризнания. На долю Глинки выпала такая же, как и практически для всех художников того времени, тяжкая, унизительная зависимость от вышестоящих, от царского расположения. Например, после премьеры оперы "Жизнь за царя" Николай I подписал в качестве награды назначение композитора капельмейстером придворной певческой капеллы.

Глинка знал горечь одиночества и тяготы неудачной семейной жизни. Его жена была совершенно равнодушна к музыке, она даже жаловалась тетке композитора на то, что муж тратит много денег на нотную бумагу. Глинка познал и горечь непризнания. Отказавшись от выхода в свет после разрыва с женой, его быстро забыли. И когда ему пришлось снова появляться в салонах, то только по рекомендации иностранного артиста, кем был Ференц Лист.

Глинка и художественные направления.

Реализм. Глинка тяготел к высокому обобщению, показу типичного, характерного. Для художественного направления реализм характерен показ "типичных образов в типичных обстоятельствах".

Переживаемое Глинкой еще более усилило его понимание драматических сторон жизни и внутреннего мира человека. Эти качества сближают творческую натуру Глинки с романтиками. В своих произведениях Глинка обращается к теме лирических переживаний человека.

Вместе с тем от природы он был наделен дарованием светлым, ощущением гармонии мира и человека. И это роднит его с миром классицизма. Композитор стремился к ясности письма, соразмеренности всех частей, классичности форм, что вносило даже в его драматическую музыку светлое, оптимистическое начало. Кроме того, с юности Глинка поклонялся гению Моцарта и Бетховена, в его музыке чувствуется влияние венского классицизма.

Таким образом, стиль Глинки является синтетическим по своей сути.

Глинка и Пушкин.

1. Пушкин положил начало новой русской литературе, Глинка – новой русской музыке. Оба создали новый язык искусства.
2. С Пушкиным Глинку роднит удивительная способность композитора поэтизировать действительность, видеть прекрасное в повседневном, воплощать художественные образы, не противоречащие вечным законам красоты и гармонии. Как и поэзия Пушкина, музыка Глинки воплощает оптимистическое восприятие мира.
3. Мир народных сказаний, легенд, старинных песен и обрядов привлекал в равной степени и поэта, и композитора.
4. Общность взглядов довершило сочинение оперы "Руслан и Людмила", где в основу либретто положена драма Пушкина, а также многочисленные романсы Глинки на стихи Пушкина.
5. Как и Пушкин, глинка был очень образованным человеком, знал европейские языки. Он следил за музыкальными новинками европейских композиторов. Брал уроки у немецкого теоретика Зигфрида Дена, Глинка познал законы музыкальной науки. Он увлекался итальянской оперой, хорошо знал сочинения венских классиков, Глюка, композиторов XIX века.
6. Огромное влияние на творчество Глинки, как и Пушкина, оказало народное творчество. Его слова "создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем", записанные А. Н. Серовым, вполне точно выражают творческое кредо композитора.
7. Пушкин был первым из русских писателей, кто первым посетил Кавказ, а Глинка был первым из русских композиторов, посетивший этот край. Кавказ и тема Востока со времени Глинки становится одной из главных тем в русской музыке. Она стала одной из любимых тем творчества Пушкина и всей русской литературы.

Творчество Глинки представлено различными жанрами. Причем в каждой области Глинка проявил себя как новатор, создатель классических образцов.

Оперы: "Жизнь за царя" (1836) – тип народной героико-патриотической музыкальной драмы; "Руслан и Людмила" (1842) – сказочно-эпическая опера. Значение этих произведений в том, что все последующее развитие русской оперы оказалось в русле этих двух направлений.

Симфоническая музыка: испанские увертюры "Арагонская хота" и "Ночь в Мадриде"; симфоническая фантазия "Камаринская", "Вальс-фантазия". В этой области Глинка – основоположник жанрово-программного симфонизма.

Вокальная лирика: около 80 произведений для голоса с фортепиано (романсы, песни, арии). Здесь Глинка предстает основоположником классического русского романса.

Музыка к трагедии Н. Кукольника "Князь Холмский".

Инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы (вариации, мазурки, вальсы, ноктюрны).

Особенности музыкального языка. Свой музыкальный язык Глинка создал на основе русской народной песни.

В то же время он живо интересовался искусством других стран. Первым из русских композиторов Глинка глубоко претворил особенности музыки восточных народов. Так, в опере "Жизнь за царя"! звучат ритмы польских национальных танцев, в испанских увертюрах – испанские народные напевы.

Глинка предстает композитором яркого мелодического дарования. Мелодика Глинки вобрала в себя не только интонационность русской песенности, городского романса, но и вобрала в себя итальянский стиль belcanto.

2. Оперное творчество М. И. Глинки.

Оперное творчество Глинки представлено двумя операми, которые положили начало двум направлениям в развитии оперы.

Первое направление – создание опер в жанре народной музыкальной драмы ("Жизнь за царя" Глинки, "Хованщина", "Борис Годунов" Мусоргского, "Псковитянка" Римского-Корсакова).

Второе направление определилось в "Руслане и Людмиле" – сказочно-эпическая опера ("Садко", "Снегурочка" Римского-Корсакова, "Князь Игорь" Бородина).

Примыкает к области оперного творчества музыка к драме Кукольника "Князь Холмский". Это произведение можно считать началом создания реалистической бытовой драмы. Получит дальнейшее развитие у Даргомыжского в опере "Русалка".

Оперное творчество Глинки сформулировало основные идейно- эстетические принципы, на основе которых развивалось оперное творчество последующих композиторов: связь с народной музыкой, ярко выраженная основа музыкального языка.

Причины, обусловившие интерес к жанру оперы:

1. Стремление к масштабности идей, обобщению образов, показ образа народа.
2. В это время опера – любимый публикой жанр. Чтобы заявить о себе как о композиторе, нужно писать оперы.
3. Чтобы возвысить русскую музыку, нужно вступить в соревнование с европейскими композиторами именно в жанре оперы.

Общие черты опер Глинки:

1. Сюжеты взяты из отдаленных исторических эпох: "Жизнь за царя" – подлинные события, "Руслан и Людмила" – жизнь древнего Киева.
2. Оба сюжета национальны.
3. Обе оперы крупномасштабные произведения. "Руслан" – 5 действий, "Жизнь за царя" – 4 действия с эпилогом.
4. Идея – победа силы света и добра, патриотизм.
5. Важная роль образа народа.
6. Национальный характер музыкального стиля.
7. Противопоставление двух интонационных сфер.

"Жизнь за царя" (1836)

Это первая русская классическая опера. Глинка назвал ее "отечественной героико-трагической оперой". Жанр оперы – героико-патриотическая народная музыкальная драма на исторический сюжет. Сочинение посвящено патриотической теме – герой

гибнет, защищая свое Отечество. В основу сюжета положен реальный исторический факт – подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина, спасшего ценой своей жизни царя Михаила Романова и его семью от расправы польских шляхтичей.

Ее появление было подготовлено предыдущим этапом развития жанра оперы. Отголоски недавних событий 1812 года, идеи патриотизма, национальное самосознание получили претворение в творчестве писателей. До глинки к событиям русской истории начала XVII века обращались многие русские авторы. С. А. Дегтярев (оратория "Минин и Пожарский"), К. А. Кавос (опера "Иван Сусанин"), К. Ф. Рылеев (дума "Иван Сусанин"), М. В, Крюковский (трагедия "Минин и Пожарский").

Премьера оперы состоялась 27 ноября 1836 года в Санкт-Петербурге в зале Большого театра. Она вызвала интерес у разных слоев общества. На спектакле присутствовали император со свитой, друзья и знакомые Глинки, среди которых Пушкин, Жуковский, Вяземский, Одоевский, Мих. Виельгорский. Творческие люди высоко оценили оперу Глинки. Придворная знать была недовольно "мужицкой", "кучерской музыкой", "музыкой кабаков", "простонародностью героев". Великосветскую публику больше всего устраивала монархическая направленность сочинения. Впоследствии это стало причиной переделки либретто, выполненного бароном Розеном, и переименования оперы "Жизнь за царя" в "Ивана Сусанина". Поэтому очень важным для понимания этой оперы является вопрос о ее идейном содержании, т. е. о чем эта опера?

Ответ здесь однозначен: о подвиге русского крестьянина Ивана Сусанина, отдавшего жизнь ради спасения царя и Отечества. Эта мысль ясно выражена в либретто Розена и в музыке Глинки. Однако в словесном оформлении и музыкальном выражении она имеет разные оттенки. Если собственно слово на первый план выводит верноподданические чувства, которые вызвали резко негативную реакцию у друзей композитора, то музыка способствует более обобщенному, символическому восприятию ситуации. В ней образ царя является как бы символом Руси, а любовь к царю означала любовь к своему Отечеству.

Новаторство Глинки – 1) Главным героем оперы становится простой человек из народа – крестьянин. Но это не комедийный персонаж, а трагический. Он совершает подвиг и погибает. Происходит возвеличивание простого человека. Это впервые.

2) Для характеристики главного героя и народа Глинка использует интонации русской народной песни. Раньше их применяли для характеристики комического героя. Одоевский: "Глинка возвысил народный напев до трагедии".

3) Опера отличается цельностью и стройностью развития. Это обусловлено продуманностью и четкостью сценарной драматургии. В ее основе лежит конфликт между двумя лагерями: поляки и русские, польская шляхта и русский народ. Все действующие лица делятся на две группы: агрессоры и патриоты.

Основные этапы развития конфликта: экспозиция, завязка, развития, кульминация, развязка конфликта.

Обширная экспозиция занимает два действия:

1 действие – экспозиция русского народа,

2 действие – поляков. В конце второго действия происходит завязка конфликта – принимается решение послать новый отряд на Русь и захватить царя.

В 3 действии – первая половина – эпизод отстранения от конфликта (приготовления к свадьбе, сцена семейного счастья). Вторая половина – момент вторжения поляков, начинается этап развития. Поляки угрожают Сусанину, он решает показать им дорогу, а Ваню просит скакать к Минину и предупредить его отряд.

4 действие - Собинин ищет Сусанина в лесу. Ваня добирается до русских войск. Сусанин в лесу с поляками. В этой сцене происходит кульминация в развитии конфликта. Сусанин объявляет полякам о своих намерениях. Наступает развязка – гибель Сусанина, появляются крестьяне с Собининым и убивают поляков.

Наряду с обязательными драматургическими этапами есть еще один: эпилог (послесловие) – торжество идеи патриотизма.

Сценарная драматургия определила особенности музыкальной драматургии.

Характеристика русского лагеря:

1) опора на вокальную музыку
2) песня как внутриоперный жанр
3) интонации крестьянской песни (подлинные "Песня лужского извозчика" в партии "Что гадать о свадьбе"; "Вниз по матушке, по Волге" в партии оркестра в 4 действии в сцене с поляками).
4) индивидуальная и коллективная характеристика героя
5) двухдольность

Характеристика поляков:

1) инструментальная музыка
2) танец
3) бальный танец
4) коллективная характеристика
5) трехдольность

Образная характеристика героев:

1. Народ

Народ-патриот. Интродукция, "Славься", хор гребцов, сцена с Собининым.

Бытовая характеристика народа. Хор крестьян, свадебный хор "Разгулялися, разливалися".

2. *Сусанин*

Речитатив "Что гадать о свадьбе" – героический образ, мудрый, величественный, патриот. Характеристика не через арию, а в сцене с народом, он в единении с ним.

Сцена и хор с поляками. Начинается с темы семейного счастья. Ариозо – прощание с Антонидой. Предвосхищение трагической развязки.

Кульминация в раскрытии образа в сцене в лесу в 4 действии. Ария – прощается с Отчизной в надежде на ее светлое будущее. Ария переходит в моносцену. Сусанин мысленно прощается со своими родными. В оркестре звучат все главные темы, характеризующие Антониду, Ваню и тема семейного счастья.

3. *Антонида – светлый, поэтичный образ русской девушки, любящей, верной.*

Каватина и рондо из первого действия. Два контрастных раздела. Протяжная лирическая песня и радостный оживленный раздел.

Романс Антониды.

М.Глинка «Руслан и Людмила»

Опера в пяти действиях; либретто композитора и В. Ширкова по одноимённой поэме А. С. Пушкина. Первая постановка: Петербург, 27 ноября 1842 года

Действующие лица:

Людмила (сопрано),
Руслан (баритон),
Светозар (бас),
Ратмир (контральто),
Фарлаф (бас),
Горислава (сопрано),
Финн (тенор),
Наина (меццо-сопрано),
Баян (тенор),
Черномор (немая роль),

сыновья Светозара, витязи, бояре и боярыни, сенные девушки и мамки, отроки, гридни, чашники, стольники, дружина и народ; девы волшебного замка, арапы, карлы, рабы Черномора, нимфы, ундины.

Высокие хоромы великого князя Киевского Светозара полны гостей. Князь празднует свадьбу дочери Людмилы с витязем Русланом. Вещий Баян запевает песню о славе русской земли, о смелых походах. Он предсказывает судьбу Руслана и Людмилы: над героями нависла смертельная опасность, им уготованы разлука, тяжкие испытания. Руслан и Людмила клянутся друг другу в вечной любви. Ратмир и Фарлаф, завидуя Руслану, втайне радуются предсказанию. Однако Баян всех успокаивает: незримые силы защитят влюбленных и соединят их. Гости славят молодых. Снова звучат напевы Баяна. На этот раз он предсказывает рождение великого певца, который сохранит от забвения историю Руслана и Людмилы. В разгар свадебного веселья раздается удар грома, все погружается во тьму. Мрак рассеивается, но Людмилы нет: она похищена. Светозар обещает руку дочери и полцарства тому, кто спасет княжну. Руслан, Ратмир и Фарлаф отправляются на поиски.

В далеком северном краю, куда странствия привели Руслана, живет добрый волшебник Финн. Он предсказывает витязю победу над похитившим Людмилу Черномором. По просьбе Руслана Финн рассказывает свою историю. Бедный пастух, он полюбил красавицу Наину, но та отвергла его любовь. Ни подвигами, ни богатством, добытым в смелых набегах, не мог он завоевать сердце гордой красавицы. И лишь с помощью магических чар Финн внушил Наине любовь к себе, но Наина тем временем стала дряхлой старухой. Отвергнутая волшебником, теперь уже она преследует его. Финн предостерегает Руслана против козней злой волшебницы. Руслан продолжает свой путь.

Ищет Людмилу и Фарлаф. Но все, что встречается на пути, пугает трусливого князя. Неожиданно перед ним появляется страшная старуха. Это Наина. Она хочет помочь Фарлафу и этим отомстить Финну, который покровительствует Руслану. Фарлаф торжествует: близок тот день, когда он спасет Людмилу и станет обладателем Киевского княжества.

Поиски приводят Руслана в зловещее пустынное место. Он видит поле, усеянное костями павших воинов и оружием. Туман рассеивается, и перед Русланом возникают очертания огромной Головы. Она начинает дуть навстречу витязю, поднимается буря. Но, пораженная копьем Руслана, Голова откатывается, и под ней обнаруживается меч. Голова рассказывает Руслану историю двух братьев - великана и карлика Черномора, карлик хитростью одолел своего брата и, отрубив ему голову, заставил ее сторожить волшебный меч. Отдавая меч Руслану, Голова просит отомстить злому Черномору.

Волшебный замок Наины. Девы, подвластные колдунье, приглашают путников укрыться в замке. Здесь же тоскует возлюбленная Ратмира Гориславa. Появившийся Ратмир не замечает ее. В замок Наины попадает и Руслан: он очарован красотой Гориславы. Витязей спасает Финн, разрушающий злые чары Наины. Ратмир, возвращенный Гориславе, и Руслан вновь отправляются в путь на поиски Людмилы.

В садах Черномора томится Людмила. Ничто не радует княжну. Она тоскует по Киеву, по Руслану и готова покончить с собой. Невидимый хор слуг уговаривает ее подчиниться власти чародея. Но их речи вызывают лишь гнев гордой дочери Светозара. Звуки марша возве щают о приближении Черномора. Рабы вносят на носилках карлика с огромной бородой. Начинаются танцы. Внезапно раздается звук рога. Это Руслан вызывает Черномора на поединок. Погрузив Людмилу в волшебный сон, Черномор уходит. В бою Руслан срезает Черномору бороду, лишая его чудесной силы. Но он не может пробудить Людмилу от волшебного сна.

В долине разбит стан Руслана. Ночь. Ратмир охраняет сон друзей. Вбегают испуганные рабы Черномора, которых Руслан освободил из-под власти злого волшебника. Они сообщают, что невидимой силой вновь похищена Людмила, вслед за которой скрылся и Руслан. Фарлаф, похитив с помощью Наины княжну, привез ее в Киев. Но никто не в

силах пробудить Людмилу. Светозар оплакивает дочь. Неожиданно появляется Руслан. Волшебным перстнем Финна он пробуждает княжну. Ликующие киевляне славят храброго витязя, воспевают отчизну.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЛИНКИ

Важное место в творчестве Глинки занимают пьесы для симфонического оркестра. Глинка с детских лет любил оркестр, предпочитая симфоническую музыку всякой другой.

Наиболее значительные произведения Глинки для симфонического оркестра – фантазия "Камаринская" (1848), испанские увертюры "Арагонская хота" (1845) и "Ночь в Мадриде" (1848), симфоническое скерцо "Вальс-фантазия" (1856). К области симфонической музыки также можно отнести увертюры к его операм и музыку к трагедии Кукольника "Князь Холмский" (1840).

Эти произведения сравнительно небольшие по своим масштабам, это одночастные сочинения. Историческое значение симфонических произведений велико. Это классические произведения. В них сложились новые принципы развития симфонического развития, получившие продолжение в творчестве всех композиторов русской школы. Глинка явился создателем классического русского симфонизма.

По *типам симфонического развития* и *по содержанию* эти произведения можно разделить на две группы.

1. Народно-жанровый симфонизм представлен в "Камаринской", "Арагонской хоте" и "Ночь в Мадриде". Для них характерно:

А) воплощение картин повседневной народной жизни и быта (русской или испанской);

Б) использование жанров народной музыки;

В) использование подлинных народных тем (цитаты);

Г) принцип вариационного развития;

Д) подражание звучанию народных инструментов (в "Камаринской! Пиццикато струнных – звучание балалайки, в "Арагонской хоте" и "Ночь в Мадриде" – подражание звучанию гитары, включение кастаньетт.

2. Лирико-жанровый симфонизм представлен в "Вальсе-фантазии". Для него характерно:

А) Это не просто танцевальная музыка. Глинка наполняет ее глубоким психологическим содержанием. Главная образная сфера – лирика.

В) Отсутствие драматических всплесков, напряженного развития и столкновения, отсутствие эпической образности, контрастного сопоставления тем и разделов.

3. Лирико-драматический симфонизм впервые представлен в музыке к трагедии "Князь Холмский", увертюре к опере "Жизнь за царя":

А) Это связано с литературной программой, с принципами театральной драматургии.

4. Героико-эпический симфонизм проявился в увертюре к опере "Руслан и Людмила"

Проблема программности. В симфонических произведениях Глинки воплощен принцип обобщенной программности. Глинка не стремился к детальному развитию в музыке конкретной программы, к последовательному, "сюжетному" развитию.

Принципы инструментовки. Глинка сторонник чистых тембров. Мелодию ведет одна группа оркестра, гармонические голоса – другая, бас – третья. Они могут меняться местами, но никогда не смешиваются. Отсюда яркость, нарядность оркестровки.

Глинка использует соло редких видовых инструментов (английский рожок), вводит в оркестр нетрадиционные инструменты: арфу, фортепиано, кастаньетты.

Симфоническая фантазия "Камаринская" (1848).

По жанру композитор определил ее как "русское скерцо". Это воплощение русского народного характера, народного юмора и лиризма.

Здесь Глинка нашел свой, органичный метод развития русских народных тем. Драматургический замысел фантазии отличается единством, композитор сблизил свадебную песню "Из-за гор, гор высоких" и плясовую "Камаринскую", у которых общая нисходящая попевка.

Форма фантазии – двойные вариации. Она основана на поочередном варьировании двух тем.

Темы эти контрастны. Первая из них - широкая и плавная свадебная песня "Из-за гор, гор высоких", повествующая о белой лебедушке – невесте, которую клюют и щиплют серые гуси – недобрая жениховая родня:

Вторая – удалая русская плясовая "Камаринская":

Напев первой песни довольно медленный, задумчиво-лирический. При варьировании мелодия остается неизменной, оплетаясь все новыми и новыми подголосками, наподобие русских протяжных песен. В развитии темы композитор красочно использует деревянные духовые инструменты, близкие по звучанию духовым народным инструментам – пастушескому рожку, жалейке, дудке.

Напев "Камаринской" быстрый и веселый. В вариациях этой темы Глинка применяет пиццикато струнных, напоминающее звучание балалайки. При варьировании плясовая мелодия также обрастает подголосками, а порой и существенно изменяет свой облик. Так, после ряда вариаций появляется мелодия, сходная с темой протяжной свадебной песни:

Эта тема незаметно приводит к возвращению первой – медленно-величавой темы, после чего с новой силой звучит буйная народная пляска.

В "Камаринской" Глинка применил подголосочную полифонию и вариационное развитие.

Испанские увертюры.

Это особый жанр оркестровой фантазии, связанный с романтическим ощущением интонаций южной культуры воссозданием испанского народного колорита. Глинка работал над ними под впечатлениями южного быта. Композитор стремился запечатлеть различные стороны народной жизни, опирался на бытовые жанры танца и песни.

"Арагонская хота" написана вскоре после приезда в Испанию (летом и осенью 1845 г.), "Ночь в Мадриде" сочинена позже (1848) на материале записей.

"Арагонская хота" полна праздничных, ликующих настроений. Это большой симфонизированный танец, картина народного празднества. Здесь Глинка обратился к популярной мелодии испанского народного танца. Он изучил хоту в народной традиции, в наигрышах испанских гитаристов.

Композиция произведения построена на контрастах. Глинка сочетает признаки сонатности и вариационности, свободно пользуется вариационным развитием и методом мотивной разработки. Основной контраст заключен между торжественным строгим вступлением и праздничными темами основного раздела.

Главная партия – мелодия хоты и певучий строгий напев у кларнета, фагота и гобоя. Ее строение – двойная трехчастная форма. Побочная партия – вариант главной. Это изящный скерцозный образ, основанный на ритме хоты. В развитии используются полифонические приемы.

Разработка подчинена единой линии нарастания.

В репризе продолжается варьирование тем. Увертюра заканчивается кодой, где фанфарные обороты напоминают о торжественных образах вступления.

Отличительным признаком увертюра является богатство оркестрового колорита. Широко представлена медная группа (2 трубы, 4 валторны, 3 тромбона и туба). Здесь и арфа, ударные инструменты: литавры, кастаньеты, тарелки, большой барабан.

"Ночь в Мадриде". В ее основе лежат 4 испанские темы: грациозная хота, колоритный мавританский напев и 2 ламанческие сегидильи: бурная, стремительная и напевная, плавная. Во второй части все темы идут в зеркальном отражении: АВСДДСВА.

"Вальс-фантазия". Возник на основе фортепианного варианта. Это выражение лирического типа симфонизма Глинки. Он поставил перед собой задачу воплощения задушевных, лирических образов. В этом произведении отразились мечты о прекрасном, о юности, о красоте. Глинка развивает тенденцию поэтизации бытового танца, создал лирическую поэму на основе танца. В ее основе лежит задушевная лирическая тема. Благодаря нисходящей тритоновой интонации эта задумчивая, элегическая мелодия звучит порывисто и напряженно. Своеобразно строение темы: нечетные трехтактовые фразы, которые мы встретим в русской песне, а не "квадратные" четырехтактовые, как в западноевропейских вальсах. Такая нечеткая структура придает мелодии Глинки устремленность и полетность.

С основной вальсовой темой контрастируют эпизоды, то светлые, грациозные, то взволнованно-драматические. Главная тема повторяется многократно, образуя форму рондо. Удивительно изящна инструментовка этого произведения. Преобладание струнной группы придает всему симфоническому произведению легкость, полетность, прозрачность. Впервые в русской музыке на основе бытового танца возникло развернутое симфоническое произведение, отражающее многообразные оттенки душевных переживаний.

КАМЕРНОЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО М. И. ГЛИНКИ.

Это еще одна значительная область творчества Глинки. Композитором написано около 80 романсов и песен. Романсы Глинкам писал на протяжении всей своей жизни. Сам он был замечательным мастером вокального исполнения и хорошо знал возможности человеческого голоса.

В романсах Глинка обобщил все лучшее, что было создано его предшественниками и современниками. Глинка является основоположником русского классического романса.

В его вокальной музыке предстают все характерные жанры русского романса – элегия, "русская песня", чувствительный бытовой романс ("Бедный певец"), драматическая баллада ("Ночной смотр"), итальянская баркаролла, испанский романс, застольная песня, восточный романс, цыганская песня. Но появляется и новый жанр – романс-монолог.

Круг тем, образов романсов также широк. Это и передача лирических переживаний, страданий, психологизма. Лирические романсы Глинки – это своего рода исповедь его души. В некоторых из них он запечатлел картины русской природы и быта. Тема странствий и путешествий представлена в цикле "Прощание с Петербургом". Это первый вокальный цикл в русской музыке. Таким образом, его романсы ярчайшие примеры романтической образности.

Для романсов Глинки, как и для всего его творчества в целом, характерны классические установки: ясность, простота, стройность, завершенность, строгость формы. Будь это миниатюра или развернутое вокальное произведение. Основные формы это трехчастные, трехпятичастные, куплетные.

Еще один важный *классический момент* – яркая *мелодия*, вобравшая в себя весь интонационный строй русской песенности, романсовости и итальянский стиль belcanto (мелизмы, морденты, украшения).

Кроме того, в вокальных произведениях Глинки появляется и другой тип мелодики, основанной на *декламационности*, речевых интонациях (баллада "Ночной смотр", элегия "Сомнение").

Соотношение мелодики и текста. Глинка сочинял романсы на стихи современных ему поэтов – Жуковского, Дельвига, Пушкина, Баратынского, Батюшкова. Многие его романсы написаны на стихи близких людей, например Н. Кукольника (в 1840 году вокальный цикл "Прощание с Петербургом"). Глинка передает общее настроение, ритмику и метрику стихов. На первом месте предстает вокальное начало, мелодия.

Важную роль в романсах играет *партия фортепиано*. В фортепианных вступлениях композитор передает образное содержание всего романса, в нем концентрируется

мелодическая основа ("Я помню чудное мгновенье", "Не искушай"). Часто партия фортепиано имитирует гитарные переборы. Встречаются и изобразительные моменты ("Ночной смотр" – барабанная дробь).

Вокальное творчество Глинки делится на три *периода:*

1. Ранний – 1820 – до середины 1830-х годов. Романсам этого периода свойственны элегические настроения. В центре внимания жанр элегия – "Не искушай" (1825). В нем Глинка воплощает настроения, переживания. Мелодия с секстовыми интонациями передает щемящую тоску. Выразительны в мелодии украшения, мягкие задержания, кадансы. Этот романс автобиографичен, передает личные переживания композитора.

Другим характерным для этого периода жанром стала "русская песня". Глинка обращается к поэзии Дельвига – знатока русской поэзии. Романсы "Ах, ты, душечка", "Ах, ты, ночь ли ноченька", "Ночь осенняя". Эти песни очень просты в мелодическом отношении и партии фортепиано.

В начале 1830-х годов появляется новая тематика. Это связано с поездкой Глинки на Кавказ, Италию. Создание восточного романса – "Не пой, красавица, при мне" на стихи А. С. Пушкина. В его основе лежит грузинский напев. Изысканные хроматические обороты, мягкая пульсация партии фортепиано создают тонкий восточный колорит.

К этому периоду относятся и итальянские романсы – "Венецианская ночь", "Победитель". Жанр баркаролы – "песни на воде".

2. Зрелый (пушкинский) период с середины 1830-х до середины 1840-х годов.

"Я здесь, Инезилья" – яркий испанский романс, вальсовая основа, гитарное сопровождение.

"Я помню чудное мгновенье" – Глинка посвятил дочери Анны Керн – любви Пушкина. Трехчастная форма романса соответствует содержанию стихотворения, в котором отражены три важных момента душевной жизни героя: первая встреча, горечь разлуки с любимой и радость вновь наступившего свидания. Мелодия романса глубоко впечатляет своей плавностью и нежной грацией. Ярким контрастом звучит тревожная средняя часть. Здесь музыка становится речитативно-декламационной и суровой. В третьей части возвращается прежняя светлая мелодия, но она становится радостно-возбужденной, а сопровождение трепетным и подвижным.

"Сомнение" – элегия на стихи Н. Кукольника. Это романс-элегия, выражающий романтическую мечту по несбывшемуся. Драматизация образа. В вокальной партии экспрессивные интонации.

"Ночной смотр" на стихи Жуковского. Это баллада предвосхищает творчество Даргомыжского. Декламационная мелодия, речевые интонации. Изобразительна партия фортепиано – барабанная дробь, чеканный ритм.

В 1840 году Глинка пишет вокальный цикл "Прощание с Петербургом" на стихи Кукольника. Вошли 12 романсов. Все они объединены темой странствий. Туда вошли "Жаворонок", "Попутная песня".

"Жаворонок" – задушевная и задумчивая песня с плавной мелодией, естественной и простой, окрашенной светлой печалью. В фортепианной партии выразительно воссоздается русский пейзаж – его бескрайние дали, поля и луга, слышится пение жаворонка.

"Попутная песня" – образец светлой, жизнерадостной лирики. В ней все – движение, порыв, ожидание встречи, нетерпение, взволнованной биение сердца. Фортепианная партия с четким ритмом передает быстрое движение поезда, стук колеси мелькание за окном меняющихся картин пейзажа. Романс отразил очень важное событие: открытие в 1837 году железной дороги между Петербургом и Павловском через Царское село.

3. Поздний период - середина 1840-х до середина 1950-х годов.

Светлые лирические настроения. Романсы-портреты: "Адель", "К Мэри". Тенденция к психологизации: "Песнь Маргариты" на стихи Гете, "Не говори, что сердцу больно" – романс-монолог.

Раздел 5. Александр Сергеевич Даргомыжский
(1813 – 1869)

Даргомыжский является одним из создателей русской классической музыкальной школы. Даргомыжский – младший современник Глинки. Однако его творчество отразило уже новые общественно-социальные явления жизни. Взгляды Даргомыжского сложились в период 30 – 40-х годов XIX века, во время бурного развития русской культуры.

С конца 1830-х – начала 1840- годов в русском искусстве на смену романтическим героям стали приходить герои "прозаические". В середине 40-х годов возникло литературное направление, получившее название "натуральная школа". По словам Белинского, ее основная особенность заключалась в большей близости к жизни. Писатели, художники – представители этого направления – осознавали разлад между человеком и социальной средой, между патриархальным и городским укладом жизни и особенно между "маленьким" человеком и города. "Маленький" человек в условиях крестьянского быта может быть страдающим (герои Некрасова), в городе его участь еще горестнее и страшнее (герои Гоголя). Внимание к "маленькому" человеку обострило критическое отношение художников к сторонам социальной жизни, вызывающим угнетение и унижение человека, возвышение одних за счет других. Отзывчивость к бедам и острая критика пронизывает все виды творчества. Достаточно вспомнить о сатирических журналах "Искра" и "Будильник", боровшихся с пороками окружающего мира, с засильем иностранной, "привозной" культуры, мешающей самобытному творчеству, о картинах Федотова, поэзии Некрасова.

В музыке к "натуральной школе" ближе всех стоял Александр Сергеевич Даргомыжский (1813 – 1869), продолживший и развивший реалистические традиции Глинки. Начало творчества Даргомыжского еще тесно связано с пушкинской эпохой и романтическими устремлениями. Как и многие люди искусства того времени, композитор посещал известные художественные салоны. В доме С. Н. Карамзиной, дочери Н. М. Карамзина, автора "Истории государства Российского", встречался с В.А. Жуковским, П. А. Вяземским, М. Ю. Лермонтовым.

А. С. Даргомыжский был увлечен пышной французской оперой, романтическими сюжетами французской литературы, прежде всего романами В. Гюго, чей роман "Собор Парижской Богоматери" лег в основу законченной в 1841 году первой оперы Даргомыжского "Эсмеральда". Однако по тому, что было подчеркнуто в развитии сюжета, видно, как возникает интерес не к романтическому преображению мира, а к показу трагических социальных коллизий. Сопоставление мира бедных и богатых – драматургический стержень оперы. Именно драматические сцены содержали элементы того нового, что пришло в творчество композитора позднее.

Поворотным моментом в жизни композитора стало перешедшее в дружбу знакомство с М. И. Глинкой в 1835 году, в период создания "Жизни за царя". По поразительному совпадению Даргомыжский, как и Глинка, вырос недалеко от Новоспасского, в окружении той же среднерусской природы, тех же народных песен и обрядов. Личность Глинки и его творчество явились для него эталонами творца и истинного искусства. Глинка может быть назван учителем Даргомыжского и потому, что по его тетрадям и с его указаниями начинающий композитор постигал музыкальную теорию. Но более потому, что секреты композиторского мастерства Даргомыжский изучал по произведениям Глинки.

Воздействие Глинки видно в выборе жанров – романса и оперы, которые в творчестве Даргомыжского были основными. Но главное заключается в том, что общение

с Глинкой дало понимание: музыка создается не для забавы посетителей салонов, она – нечто большее. Музыка – форма постижения жизни, и цель композитора не рукоплескания прекрасных дам, а служение искусству. Даргомыжский эти мысли декларирует в словах: "Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды". Это высказывание подтвердилось творчеством композитора и открыло пути для творчества его последователей, например Мусоргского.

Как Гоголь открыл новое направление в литературе, так и Даргомыжский создал новое направление в русской музыке – критический реализм. В чем его суть? Композитора привлекали лирико-психологическая сторона человеческой натуры, его душа. Даргомыжский сосредоточивает внимание на индивидуальном, на деталях в характере героя, передает движение его мысли и чувства.

В связи с этим он обращается преимущественно к жанрам со словом – опере и романсу. Он любил вокальную музыку, сам был превосходным певцом и вокальным педагогом. В музыке он стремится претворить живые интонации человеческой речи.

Даргомыжский явился создателем новых оперных жанров – лирико-психологической бытовой музыкальной драмы ("Русалка"), речитативной оперы ("Каменный гость"). Даргомыжский создал и новые типы речитатива:

1. комический характерный,
2. лирико-психологический,
3. бытовой речитатив – передача бытовой речи.

Вокальными средствами Даргомыжский сумел передать трансформацию образа – от комического к драматическому.

У Даргомыжского характерным становится детализация. Детализированная характеристика героев через декламацию. При этом композитор достигает реалистического воплощения образа.

Для создания подлинности жизненной ситуации или яркого реалистического портрета в вокальном произведении Даргомыжский вводит элементы театральности. Он указывает авторские ремарки ("Червяк", "Старый капрал").

Оперы: "Эсмеральда", "Русалка", "Торжество Вакха", "Каменный гость".

Симфонические пьесы: "Казачок", "Баба Яга", "Чухонская фантазия".

100 песен и романсов

Вокальные ансамбли

Фортепианные пьесы

Камерно-вокальное творчество Даргомыжского

Это одна из главных областей творчества. В ней раньше всего сформировался индивидуальный стиль композитора. Им написано около 100 произведений. Они разнообразны по тематике, содержанию. В вокальном творчестве представлены и любовная тематики, раскрытие человеческих чувств, переживаний, размышлений, психологизм, драматизм, тема природы. Но самой важной становится социальная тема. Создание сатирических, обличительных романсов и песен.

Вокальное творчество разнообразно в жанровом отношении: "русская песня", элегия, восточный, испанский романс, цыганская песня. Но появляются и новые жанры – драматический монолог, комическая песня, музыкальный рассказ.

Круг поэтов: Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Юлия Жадовская, Вайнберг, Курочкин, Дельвиг, Мицкевич.

У Даргомыжского на первый план выступает выразительное значение речи, слова. Музыка – это средство для воплощения содержания текста.

Первый период вокального творчества Даргомыжского охватывает 15 лет – от **начала 30-х до середины 40-х годов**, в течении которых формировался его вокальный стиль.

Вокальное творчество этого периода охватывает почти все основные жанры вокальной лирики того времени: элегии ("Она придет", "Я вас любил"), баллады ("Свадьба"), восточные и испанские романсы ("Ночной зефир").

Большинство романсов принадлежат к лирическому жанру ("Я вас любил", "16 лет"). Однако уже в ранних лирических романсах можно обнаружить стремление к раскрытию лирического образа, душевного состояния средствами предельной выразительности мелодии, в которой обнаруживаются черты декламационности. Этот романс ("Я вас любил") является предвосхищением лирических романсов-монологов, размышлений зрелого периода.

"16 лет" (на слова А. Дельвига) – пример воплощения характера. Уже с первых тактовперед слушателем возникает образ юной девушки, чуть лукавой, ласковой, веселой, грациозной. Созданию такого впечатления способствует мажорный лад и вальслвый ритм. Выразительна мелодия с ее неприхотливыми изгибами. Она как бы рисует изменчивый, немного капризный нрав девушки, ее грациозные жесты и движения.

В эти годы появляется интерес к воплощению комического, остро характерного, бытового.

В этот период выявляется еще одна особенность стиля композитора, связанная с созданием романсов-портретов. Это проявление театральности мышления. Например, "Ночной зефир": композитор создает два портрета. Ритмы испанского болеро характеризуют героиню, а плавная поступь менуэта – галантного кавалера. Это произведение приближается к оперной сцене.

"Свадьба" – баллада. Впервые в романс проникает социальная тема.

Во второй половине 40-х годов камерное вокальное творчество Даргомыжского вступает в период своего расцвета. В это десятилетие внимание Даргомыжского привлекает поэзия Пушкина, Лермонтова, Кольцова, а из современных – стихи поэтессы Юлии Жадовской.

В этот период расширяется и углубляется содержание романсов. Социальная тема проникает и в лирико-психологические романсы.

В творчестве Даргомыжского возникает особая разновидность лирического романса, приближающего к вокальному монологу. Эти монологи представляют собой размышления или обращения к другому человеку. В них выражено чувство неудовлетворенности окружающей жизнью ("Мне грустно", "И скучно, и грустно", "Ты скоро меня позабудешь").

Романс "Мне грустно" на стихи М. Лермонтова проникнут лиризмом. Музыка этого романса тонко передает содержание стихотворения, еще более усиливая его печальное настроение. Партия фортепиано напоминает гитарное сопровождение. На его фоне звучит вокальная мелодия с чертами декламациолнности. Это как бы живая человеческая речь, прерываемая паузами, как вздохами, мелодия плавная, полная раздумья и печали. В своем развитии мелодия чутко следует за текстом.

Значительное место в этот период занимают "русские песни" на слова А. В. Кольцова, "цыганский" романс.

В этот период Даргомыжский создает новый жанр – народно-бытовую речитативную сценку ("Мельник"). Композитор создает "живые" портреты с помощью речевых интонаций.

По-новому в этот период композитор подошел к воплощению восточных образов в "Восточном романсе" (на слова А. Пушкина).

Поздний период творчества – 1857 – 1866 гг. Характерной становится социально-обличительная тема – в песнях на слова поэтов-"искорцев" ("Старый капрал", "Червяк" – переводы Курочкина из Беранже, "Титулярный советник" -= текст П. И. Вейнберга). Главными действующими образами этих произведений являются представители низшего сословия – солдатской среды, бедного чиновничества. Главной задачей композитор видел обнажение пороков социальной действительности.

Поздние сатирические песни Даргомыжского еще более, чем "Мельник", приближаются к сценическому жанру. Так, "Старый капрал" назван автором "драматической песней". Это произведение – особый род монолога-сцены.

"Старый капрал" – в песне рассказывается о судьбе старого солдата, который не смог снести оскорбления, полученного от молодого офицера, и за это был приговорен к расстрелу. Шагая к месту казни, он старается подбодрить своих товарищей: "В ногу, ребята! Раз! Два! Грудью подайся, не хнычь, ровняйся! Раз! Два! Раз! Два!"

В музыке композитор правдиво нарисовал мужественный облик старого солдата, отразил глубину его переживаний. В разнохарактерных по своему мелодическому складу куплетах с припевом композитор воссоздал речь старого солдата, обращенную к товарищам, его раздумья о жизненных превратностях, горькое чувство обиды и воспоминание о прошлом. В средней части - напевной и более медленной – он воспоминает родную деревню, ее широкое приволье и старушку-жену.

Повторяющийся припев в ритме четкого марша – его обращение к товарищам – звучит как строевая команда, которую отдает капрал. Музыка песни гибко следует за текстом.

"Титулярный советник" – это музыкальный рассказ от лица автора. В нем два образа – титулярный советник и генеральская дочь. Контраст образов передан через контраст вокальной и фортепианной партий.

"Червяк" – комическая песня. Это рассказ о лица чиновника. Это сатира. Здесь предстает человек, жизнь которого заставляет унижаться перед влиятельными особами, от которых зависит его благополучие. Образ передан через интонации бытовой речи с интонациями водевильных куплетов.

Вокальный стиль Даргомыжского – ариозно-декламационный. Даргомыжский расширил возможности жанра романса.

Оперное творчество Даргомыжского

Опера – ведущий жанр творчества Даргомыжского. Именно с оперой связаны поиски новых путей в музыке, реформы. Причем они имели большое значение для последующего развития оперы в России.

Оперы Даргомыжского: "Эсмеральда", "Торжество Вакха", "Русалка", "Каменный гость", не закончены: "Лукреция Борджиа", "Рогдана".

Причины интереса к жанру оперы:

1. По природе своего дарования Даргомыжский – **композитор-драматург**. Интерес к театру – с детства, домашние спектакли в семье Даргомыжских. С детства у Даргомыжского проявился актерский талант, склонность к передразниванию людей. В этом проявлялся режиссерский, актерский взгляд на людей, театральный подход.

Постоянное посещение драматического театра. Сравнивая свои впечатления от театральных спектаклей и симфонических концертов, Даргомыжский выбирает театр.

Даргомыжский был близок к театральным кругам. Отец Даргомыжского был театральным чиновником. В доме постоянными посетителями были актеры, театральные деятели. Позднее Даргомыжский был знаком с крупными драматургами: Пушкиным, Тургеневым, Гоголем, предположительно Островским.

Впервые в истории русской музыки в творчестве Даргомыжского проявилось стремление к сближению оперы с драматическим театром. Реформа оперы произошла в опере "Каменный гость".

2. **Даргомыжский - психолог.** В опере можно раскрыть внутренний мир героя, проследить развитие образа на протяжении крупного произведения. Психологизм – углубленное исследование внутреннего мира человека в тончайших нюансах. Переход из одного психологического состояния в другое представляет интерес для Даргомыжского.

Эти два таланта обусловили развитие оперного творчества Даргомыжского.

Оперное творчество Даргомыжского претерпело эволюцию. К реформе он пришел не сразу.

Первый оперный замысел: "Лукреция Борджиа" по Гюго (1837 – 1838). Опера не была завершена из-за невозможности постановки.

Вторая опера – "Эсмеральда" (1838 – 1841) на сюжет романа Виктора Гюго "Собор Парижской богоматери". В выборе сюжета проявился тогдашний интерес молодого композитора к французской культуре. В опере сильны воздействия Большой французской оперы. Даргомыжский освоил средства этого жанра: сольные номера, ансамбли ступенчатого строения. Однако в опере проявляются и новые черты. Самостоятельный перевод текста Гюго. Началось становление композитора как либреттиста. Он сократил 2 сцены и тем самым обострил контраст между остальными эпизодами. Как драматург Даргомыжский стремился к контрастности, конфликтности.

Третья опера: опера-балет "Торжество Вакха" (1848). Она сначала была создана в качестве кантаты. Несколько лет спустя он дописал танцевальные номера. Сам автор назвал ее "лирическая опера-балет". Здесь нет конфликта. Текст взят из стихотворения А. Пушкина (описание праздничного шествия по поводу праздника бога вина Вакха).

Недостатком оперы явилось отсутствие конфликта.

Положительные моменты: обращение к тексту Пушкина, использование полного текста (позже в "Каменном госте").

Даргомыжский предстает как психолог.

Четвертая опера: **"Русалка".** (1848 – 1855). Постановка в 1856 году.

Либретто написано Даргомыжским по трагедии Пушкина. В основе содержания лежит социальный конфликт. В опере рассказывается о судьбе простой русской девушки, обманутой и брошенной богатым князем. Трагедия Наташи – это трагедия многих русских девушек, жизнь которых в условиях крепостного строя была искалечена барскими прихотями.

Содержание драмы Пушкина композитор немного изменил (3 варианта либретто). Сочинил окончание, отсутствовавшее у Пушкина (смерть Князя, его тело русалки влекут к Наташе). Даргомыжский изменил образ Князя. У Пушкина Князь не любит Наташу, пользуется ее наивностью и исчезает, оставив материальные средства. Негодяй. У Даргомыжского Князь любит Наташу, но будучи человеком слабовольным, подчиняется своим родителям и женится на другой. Он страдает.

Для главной героини Даргомыжский нашел имя Наташа, у Пушкина – просто Дочь Мельника.

Княгиня у Даргомыжского более активный персонаж. У Пушкина – она утирает слезы. У Даргомыжского борется за Князя, хочет его спасти.

Появляется новая героиня Ольга – подруга Княгини, ею Даргомыжский заменил престарелую няню.

Композитор увеличил количество народных сцен.

Даргомыжскому пришлось изменить пушкинский текст. Это связано с тем, что вся пьеса Пушкина написана в одном размере (пятистопный ямб).

Жанр оперы –лирико-драматическая опера на народной бытовой основе. (Пекелес).

Это первая в истории русской музыки психологическая бытовая музыкальная драма. Главным для композитора было отражение душевного мира героев, их переживаний и характеров. Впервые в опере такой драматизм.

Новая задача потребовала и новых выразительных средств. Поэтому в опере немного замкнутых музыкальных номеров, арий и лирических ансамблей. Преобладает принцип сквозного развития. Совместное пение в ансамбле сменяется диалогом между действующими лицами. Именно в диалогах содержатся яркие музыкальный характеристики героев. Этот прием получил развитие в творчестве Мусоргсого, Чайковского.

Сценарная драматургия. Опера состоит из 4 действий. Конфликт в опере носит интимный характер – между Наташей и Князем.

Особенностью оперы является то, что конфликт проходит все стадии в первом действии (экспозиция образов, завязка – Князь должен уехать, стремительное развитие, кульминация конфликта – сначала это тихая кульминация: "Постой, я понимаю все. Ты женишься", затем кульминационная сцена. Развязка – Наташа бросается в реку).

Со второго действия все этапы проходят заново. Обновление участников конфликта. Появляется третий участник конфликта – Княгиня. Изменяется главный персонаж – Русалка (экспозиция образа). Новая завязка конфликта – стон на свадьбе (предвосхищение трагических событий). Затем развитие конфликта, но не так стремительно как в первом действии.

Третье действие – проходит 12 лет. Первая картина – несчастье Княгини. Вторая картина – раскрытие образов Мельника и Князя. Встреча.

Четвертое действие – последняя кульминация и развязка всей оперы. Наташа в холодном надменном образе Русалки.

Музыкальная драматургия. **Особенность – сквозное развитие образов.**

Даргомыжский стремился создать музыкальное единство в рамках характеристики одного персонажа. Композитор достигает этого без лейтмотивов, благодаря опоре на интонационный строй определенного жанра. Например, Наташа – лирическая народная песня, бытовой романс. Князь – "французистость". Этот прием – "обобщение через жанр" – Альшванг.

Образ Наташи – лирический. Даргомыжский раскрывает ее задушевность, тонкую, любящую натуру, душевную взволнованность, трепет. Вокальная партия – ариозно-декламационная. Ее внутреннее состояние зависит от ситуации. Сначала она рада, счастлива видеть Князя. Ариозо из терцета "Ах, прошло, прошло то время золотое" – романсовость, гитарные обороты в сопровождении. Развитие этого образа идет в сторону усиления драматизма. В сцене с Князем с тревожным предчувствием расспрашивает она его. Он сообщает о разлуке. Вначале Наташа не понимает его. Она готова идти с ним повсюду, даже в поход. Но затем догадывается в чем дело. Робко и испуганно, боясь своих слов, спрашивает Наташа тихо: "Ты женишься?". Князь молчит. Теперь наташа все понимает. Гневно и возмущенно выкрикивает она второй раз ту же фразу: "Ты женишься?". Даргомыжский находит в музыке интонации человеческой речи, когда одни слова, произнесенные с различной интонацией, раскрывают в музыке различные настроения, переживания. И динамика, и интервальное соотношение звуков мелодии, наконец, остановка на неустойчивой ступени лада способствуют этому.

Князь пытается успокоить Наташу, надевает ей на голову богатую повязку, оставляет для мельника мешок с деньгами и уходит. Оцепенение Наташи сменяется гневом, горем. Вспоминая слова Князя, Наташа язвительно и с горечью повторяет их: "видишь ли, князья не вольны жен себе по сердцу брать". Они звучат с той же мелодией, с какой пел их князь. Девушка в глубоком отчаянии бросается в воды Днепра.

Во втором действии в сцене свадебного веселья внезапно раздается голос Наташи: ее песня вносит смятение в праздник. Песня Наташи служит переломным моментом в развитии действия. Песня рисует образ иной Наташи, уже не реальной, любящей девушки, а сказочной русалки. В первом действии вокальную партию Наташи сопровождали теплые тембры струнной или деревянной групп оркестра. Переборы струн арфы создают образ фантастического и холодного существа.

В четвертом действии перед нами надменная Русалка. Она отомстила за себя.

Мельник, отец Наташи, - весельчак и балагур. Но порой не прочь поворчать на дочь, внушая ей, как надо девушке себя вести. Ария из первого действия – оживленная, с приплясывающим ритмом, резкими, угловатыми акцентами в мелодии. Этот образ трансформируется. В третьем действии, под влиянием пережитого горя, предстает иной образ. Он потрясает своим трагизмом, он безумен. От горя он лишился рассудка и

вообразил себя вороном. Заброшенный и жалкий, он встречается с Князем и не узнает его. Эта встреча глубоко взволновала его. Он вспоминает о судьбе Наташи. Дочь его будто стала русалкой, царицей здешних вод. У нее маленькая дочка, которая иногда присматривает за ним. Князь приглашает Мельника в свой дом, но тот с ужасом отказывается, вспомнив о страшной гибели дочери. Несчастный старик гневно восклицает: "Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем". В отчаянии он молит Князя вернуть ему дочь. В припадке ярости бросается на Князя.

Князь – страдает из-за разрыва с Наташей. За 12 лет он не смог забыть своей любви и муки совести не дают ему покоя. В третьем действии – он на берегу Днепра. Он полон раскаяния. Каватина Князя начинается речитативом: "Невольно к эти грустным берегам". Сцена с Мельником из третьего действия. В четвертом действии – развязка образа.

Новая задача – психологизации - потребовала и новых выразительных средств. Поэтому в опере немного замкнутых музыкальных номеров, арий и лирических ансамблей. Даргомыжский стремится к преодолению номерной структуры оперных форм. Преобладает принцип сквозного развития. Совместное пение в ансамбле сменяется диалогом между действующими лицами. Ансамбли представляют собой динамические действенные сцены. Именно в диалогах содержатся яркие музыкальный характеристики героев. Этот прием получил развитие в творчестве Мусоргского, Чайковского.

Хор выполняет в опере второстепенную роль. Это фон для лирической драмы.

Хор "Ах, ты, сердце, мое" – предвестник развязки. Это косвенная характеристика Наташи. Хороводная "Заплетися плетень", "Как на горе мы пиво варили" из первого действия, "Сватушка" из второго действия.

Оркестр – подчиненное положение, но иногда он раскрывает подтекст сцены. В увертюре звучат темы из оперы: тема величального свадебного хора из второго действия (ВСТ.), тема ариозо Наташи из первого действия (ПП). Однако увертюра не отражает последовательного развития действия оперы, в ней воссоздается лишь общий характер музыки "Русалки".

В "Русалке" Даргомыжский достиг творческой зрелости. Проявил себя как смелый новатор. Это новаторство направлено в сторону оперной реформы в "Каменном госте".

"Каменный гость"

Это уникальное произведение не только в истории русской музыки, но и в истории мировой музыки.

Замысел оперы композитор вынашивал долго. Он обратил внимание на "маленькую трагедию" Пушкина еще в 1862 – 1863 годах, но "отшатнулся пред колоссальностью этой работы". В середине 60-х годов композитор решился приступить к своему замыслу и сообщил: "Попробую дело небывалое". К этому времени его здоровье пошатнулось. Будучи уже смертельно больным, он довольно быстро, в течении двух с половиной месяцев, написал почти три четверти всей оперы, однако произведение осталось незаконченным. Даргомыжский умер 5 января 1869 года, и оперу "Каменный гость" по его завещанию закончили Ц. Кюи и Н. Римский-Корсаков.

До этого оперы сочинялись на специальное либретто, которое делал либо сам композитор, либо либреттист. Даргомыжский решился на эксперимент. Он взял полный текст меленькой трагедии Пушкина, представляющую собой драматическую пьесу в нерифмованных стихах, и написал на нее оперу. Пушкинская речь отразилась в гибкой, разнообразной музыкальной речи – драматическом речитативе. Создавая такую речь, композитор должен избежать двух опасностей. Во0первых, не превратить оперу в мелодраму, в которой произносимый текст накладывался на звучание оркестра. Избежать этого можно, если речитатив будет настоящим пением, и будет отражать музыкальные закономерности. Так и сделано в опере, где сохраняется напевность, возникают романсные интонации. Вторая опасность заключается в том, что законы музыкальной драматургии и законы драмы не одинаковы. Музыкальное развитие требует обобщений, которые могут даваться в ариях. Если же арии отсутствуют, то композитор должен

создать сквозное развитие используя повторы. Пушкинский текст позволил Даргомыжскому выстроить действие как сквозное, без привычных арий (за исключением двух песен Лауры), нос небольшими ариозо, главным образом у Дон Жуана.

Получилась камерная опера, опера диалогов и монологов, где в центре два героя – Дон Жуан и Донна Анна.

У Пушкина Дон Жуан – образ, привлекающий своим жизнелюбием, искренностью чувств. Музыка Даргомыжского еще более возвышает образ Дон Жуана, раскрывая глубину его любви, приведшей к его смерти. Однако есть и различия между оперой и трагедией Пушкина. В сцене у Лауры у Пушкина 3 гостя, у Даргомыжского – 2, т. е. другое распределение реплик гостей. Изъят один монолог Дон Жуана.

Даргомыжский отказывается от номерной структуры оперы. Исключение – две песни Лауры – обладают законченностью, завершенностью. У Пушкина нет текстов для песен Лауры, Даргомыжский взял свои уже написанные романсы.

В опере нет арии, нет ансамблей (совместного пения), нет хоров.

Возрастает роль речитатива – это не связки между музыкальными номерами, а средство характеристики действующих лиц. Ариозо – как сольный эпизод внутри сцены, обладает относительной законченностью. Масштабы ариозо более камерны, чем в "Русалке". Есть ариозо – 5 – 8 тактов.

Велика роль романсовости. Однако здесь не бытовой романс, а романс Даргомыжского позднего периода (детализированный).

Раздел 6. Русская музыкальная культура 60 – 70-х годов XIX века. «Могучая кучка»

Этот период принято называть пореформенным. В 1861 году царским указом было отменено крепостное право, что повлекло за собой либерализацию русской общественной жизни. Этот этап отмечен высоким расцветом художественной культуры. В искусстве сформировалась определенная система духовно-этических ценностей, которые воплотились в искусстве и литературе Тургенев, Л. Н. Толстой, Достоевский, Крамской, Перов, Репин, Суриков, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский).

С конца 50-х годов распространено было изучение народного быта, национальной истории ("народничество"). В связи с этим выросло число публикаций по народному творчеству, появились труды С. М. Соловьева, Н. И. Костомарова. Выходил журнал "Летописи русской литературы и древности".

Много передовые начинания в художественной жизни были связаны с художественными кружками (Н. Л. Шаповаловой, в котором ставились пьесы А. Н. Островского). С "Артистическим кружком", созданным в 1865 году по инициативе Островского, Н. Г. Рубинштейна, П. М. Садовского, В. Ф. Одоевского, позже его участником стал П. И. Чайковский. В 1863 году группа воспитанников Академии Художеств заявила протест, отказавшись взять тему "Пир в Валгалле" для выпускной работы. Протест не приняли, и 14 человек во главе с И. Н. Крамским покинули Академию и организовала художественную артель – это событие называют обычно "протест четырнадцати". Позднее в 1870 г. вокруг Крамского организовалась группа – Товарищество передвижных художественных выставок. Имена художников-передвижников: Перов, Суриков, Репин, Шишкин, Васнецов, Левитан. В своем творчестве передвижники руководствовались методом критического реализма и стремились к правдивому изображению жизни и истории народа, природы; картины передвижников отличались психологизмом.

Как деятельность передвижников ознаменовала собой новую эпоху в русской живописи, так и в музыке кружок "Могучая кучка" сыграл ту же роль. Кружок составили 5 композиторов: М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи. Главой кружка был Милий Алексеевич Балакирев, на квартире которого еженедельно, каждую субботу, на протяжении зимы 1861 – 1862 года устраивались музыкальные собрания. Помимо композиторов в них принимали участие музыкальный критик В. В. Стасов, художник Т. Т. Мясоедов, сестры Пургольц, певец А. П, Арсеньев и другие.

Название кружка появилось не сразу. Оно возникло из фразы в статье Стасова: "Сколько поэзии, чувства, таланта и уменья есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов". Постепенно название "Могучая кучка" стало звучать все чаще и чаще и закрепилось в массовом сознании, затмевая другое, также достаточно устойчивое – Балакиревский кружок.

Балакиревский кружок возник как естественное продолжение традиции музицирования, бытовавшей в русской обществе. Еще вокруг Глинки сформировался круг людей, в числе которых были А. Н. Серов, братья Стасовы и Даргомыжский. Именно сюда в 1855 году нижегородский помещик, автор книги о Моцарте А. Д. Улыбышев привел юного Балакирева.

Балакиревский кружок формировался постепенно и окончательно сложился в 1862 году, когда к Балакиреву, Кюи, Мусоргскому и Римскому-Корсакову присоединился молодой ученый – Бородин.Творческое содружество с самого начала отличалось от всех салонов. Все их внимание было направлено на творчество, на приобретение профессиональных навыков и сохранение творческой индивидуальности каждого композитора.

1861 год – был годом "Вызревания" кружка. Балакиреву исполнилось 24 года, Кюи – 26, Мусоргскому – 22, Римскому-Корсакову –17, Бородину 28.

Нельзя сказать, что деятельность "кучкистов" развивалась в спокойной обстановке. Так, дирекция Русского музыкального общества, вскоре отстранила Балакирева от управления концертными делами. Балакиревцы отстаивали свои взгляды в борьбе, в полемике с рутинерами-консерваторами, такими как профессор Петербургской консерватории А. С. Фаминцын, а также с теми, кто придерживался других эстетических позиций, как А. Н. Серов, А. Г. Рубинштейн, с которыми "кучкисты" спорили об образовании. В России возник даже первый судебный музыкальный процесс, когда Фаминцын подал в суд на Стасова за клевету (якобы он не знал оперы Глинки и Даргомыжского). Однако суд оправдал Стасова. Впоследствии Мусоргский отразил эти события в сочинении "Раек", где едко высмеивал своих врагов.

Расцвет деятельности кружка падает на 1862 – 1867 годы.

Требования "кучкистов": художественная правда, яркость, красота и национальная самобытность, народность. Эти устремления они претворяли в своем творчестве и в концертной деятельности, особенно в концертах открытой в 1862 году Балакиревым и Ломакиным Бесплатной музыкальной школы. В этих концертах звучало много русской музыки, как и в концертах Русского музыкального общества (1859 – в Петербурге, 1960 – в Москве).

В 1858 году в Петербурге была создана Певческая академия. В эту хоровую капеллу приглашали всех желающих.

В 1862 году в Петербурге была открыта первая русская консерватория. Ее директором стал А. Рубинштейн. А в 1866 году состоялось открытие Московской консерватории, которую возглавил Николай Рубинштейн. Открытие консерваторий принесло свои плоды. Среди первых выпускников Петербургской консерватории 1865 года – П. И. Чайковский.

В мае 1867 года в Петербурге проходила всероссийская этнографическая выставка.

=========

Вторая половина 19 в. С конца 1860-х годов музыкальная жизнь России меняется. Бывшее ранее привилегией высших слоев музыкальное просвещение распространяется в разных кругах общества.

Открываются Петербургское (директор Антон Григорьевич Рубинштейн) и Московское (директор Николай Григорьевич Рубинштейн) отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО), которые стали проводить регулярные циклы общедоступных симфонических и камерных музыкальных собраний, музыкальные конкурсы.

ИРМО явилось учредителем консерваторий в обеих столицах (Петербург – 1862, Москва – 1866, возглавлялись братьями Рубинштейнами); в течение 1860–1890-х годов отделения ИРМО и музыкальные классы при них открылись во многих крупных городах, к концу века они переросли в училища или консерватории.

Активизировалась издательская деятельность: наиболее инициативными публикаторами классической и современной музыки были фирмы Василия Васильевича Бесселя в Петербурге (с 1869) и Петра Ивановича Юргенсона в Москве (с 1861); позже с ними конкурировали некоммерческие издательства, занимавшиеся только русской музыкой, – «М.П.Беляев» (с 1885) и Российское музыкальное издательство Сергея Александровича Кусевицкого (с 1909).

Вслед за падением монополии в драматическом театре монополия императорских театров в оперно-балетном деле была в 1880-е годы разрушена появлением множества частных антреприз, среди которых особое значение имели антрепризы московских меценатов – Московская частная русская опера Саввы Ивановича Мамонтова и оперный театр Сергея Ивановича Зимина (Опера Зимина), осуществившие массу постановок новых русских и зарубежных опер.

В Петербурге некоторое время существовала Бесплатная музыкальная школа (БМШ), созданная в 1862 хоровым дирижером, автором церковной музыки Гавриилом Алексеевичем Ломакиным (1812–1855) и композитором, пианистом, педагогом Милием

Алексеевичем Балакиревым. БМШ предоставляла начальное музыкальное образование всем желающим и вела широкую концертную деятельность. Кроме Балакирева, во главе БМШ в течение ряда лет стоял Николай Андреевич Римский-Корсаков, и при нем концерты школы стали основным местом исполнения новой музыки русских композиторов; со второй половины 1880-х годов инициатива перешла к Русским симфоническим концертам, организованным меценатом Митрофаном Петровичем Беляевым.

В 1860–1870-е годы выдвигаются на передний план, вместе с ранее культивированными оперой, программно-симфонической музыкой и романсом, новые для русской композиторской практики жанры: многочастный симфонический цикл (формально первая симфония, созданная в России, принадлежит перу А.Г.Рубинштейна; по смыслу же первые русские симфонии – это Первая симфония двадцатилетнего Римского-Корсакова, 1865, и Первая симфония, *Зимние грезы*, Чайковского, 1866), концерт для солирующего инструмента с оркестром (особенно широко представлен у Чайковского); серьезное развитие получает также балетная музыка (Чайковский, затем Глазунов); несколько позже развивается культура камерного ансамбля и светского хорового пения.

Россия всегда поражала иностранцев великолепными хорами, преимущественно церковными (т.е. мужскими или состоящими из мужчин и мальчиков), однако светское хоровое пение долгое время оставалось в тени. Толчок к его распространению дало Русское хоровое общество, устроенное в Москве по инициативе профессора консерватории К.К.Альбрехта и купца-любителя И.П.Попова: оно просуществовало с 1878 по 1917, в 1887 в хор были введены женские голоса (в церковном пении подобное явление наблюдается позже – после 1905); общество имело свои классы, давало самостоятельные концерты и принимало участие в исполнении произведений кантатно-ораториального жанра.

«Могучая кучка». Во второй половине 19 в. формируются две основные русские композиторские школы. Одна из них – петербургская Новая русская школа, или «Могучая кучка» (выражение из статьи В.В.Стасова) – М.А.Балакирев, Цезарь Антонович Кюи, Александр Порфирьевич Бородин, Модест Петрович Мусоргский, Н.А.Римский-Корсаков; позже авторы т.н. Беляевского кружка – Александр Константинович Глазунов, Анатолий Константинович Лядов; Николай Николаевич Черепнин и др. Вторая – московская школа во главе с Петром Ильичем Чайковским – Сергей Иванович Танеев, Антоний Степанович Аренский, Сергей Васильевич Рахманинов, Василий Сергеевич Калинников и др. Хотя не все творческие явления этого периода могут быть отнесены к той или иной школе (например, в них не укладывается огромная по объему композиторская деятельность Антона Григорьевича Рубинштейна и оперное творчество пропагандиста Вагнера в России, музыкального критика Александра Николаевича Серова, на рубеже веков творчество Александра Николаевича Скрябина и т.д.), – все же до конца 19 в. давал о себе знать некоторый антагонизм двух школ.

Петербургская школа – условно говоря, более новаторская – ориентировалась, с одной стороны, на принципы «народности» (отражение в музыке проблематики национальной истории, психологии, фольклора) и «реальности» (отказ, в определенной мере, от классических норм, поиск принципиально нового национально определенного языка), а с другой, на достижения современной западноевропейской музыки (Шуман, Берлиоз, Лист). Основными жанрами раннего «кучкизма» были опера, преимущественно на русские сюжеты, симфонизм программного, жанрового типа, а также романсовый жанр в самых разнообразных его трактовках. Некоторое исключение на этом фоне составляют две симфонии Бородина, написанные в совершенно классической форме, но на русском эпическо-лирическом интонационном материале, и единственная опера композитора *Князь Игорь* по мотивам русских летописей (завершена Римским-Корсаковым и Глазуновым в 1890). Еще одна примечательная черта петербургской школы – тяготение к

образам Востока, условного и реального, исторического и этнографического. Вообще интерес к «восточному», как к «экзотическому», типичен для многих романтиков, однако в России музыкальный ориентализм обретает большую конкретность (часто «кавказскую») и «Восток» оказывается представленным подлинными музыкальными темами, ритмами и тембрами (достаточно вспомнить фортепианную фантазию *Исламей* М.А.Балакирева или симфоническую поэму *Шехеразада* Н.А.Римского-Корсакова).

Наиболее полно эстетика «кучкизма» раскрывается в двух исключительно новаторских по стилю и форме операх М.П.Мусоргского – историко-психологической трагедии *Борис Годунов* (1868, вторая редакция 1872) и народной музыкальной драме *Хованщина* (1881), а также в многочисленных операх Н.А.Римского-Корсакова, среди которых выделяется мифологический цикл, связанный с мотивами древних славянских верований (*Майская ночь, Снегурочка, Млада, Ночь перед Рождеством, Садко,* 1878–1897), три оперы-сказки (*Кащей Бессмертный, Сказка о царе Салтане, Золотой петушок*», 1898–1908) и религиозно-философская драма *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии* (1905).

В сравнении с петербургской школой, эстетика московской (эта школа складывалась стихийно и не имела каких-либо фиксированных кружков, объединений) была более консервативной, более связанной с классическими моделями «чистой» музыки, с одной стороны, и с окружающим своеобразным музыкальным бытом древней столицы, с другой. Высшими достижениями школы явились многочисленные оперы (в их числе *Евгений Онегин,* 1878; *Пиковая дама*, 1890), симфонии (шесть, 1866–1893), балеты, симфонические сюиты, увертюры, поэмы, романсы П.И.Чайковского. Творчество Чайковского, обращенное прежде всего к проблеме личности, современного человека в современном мире, получило широкое российское и международное признание уже при жизни автора, в то время как произведения петербургской школы вплоть до конца 19 в. были известны достаточно узкому кругу слушателей (некоторое исключение составляют симфонии Бородина, исполнявшиеся на Западе при жизни автора, а также, ближе к рубежу веков, симфоническая музыка Римского-Корсакова; оперы Мусоргского получили достойную оценку только в 20 в., несколько десятилетий спустя после смерти композитора; большой успех опер Римского-Корсакова также относится к первым десятилетиям 20 в.). Выдающееся значение в московской школе имела деятельность ученика Чайковского, композитора, пианиста, педагога С.И.Танеева, исследователя и мастера полифонического письма (в особенности две его замечательные кантаты – *Иоанн Дамаскин* по А.К.Толстому, 1884, и *По прочтении псалма* по А.С.Хомякову, 1915, а также камерные ансамбли и в меньшей степени опера на античный сюжет *Орестея,* 1895).

Характеристика творчества Милия Алексеевича Балакирева (1836/37 – 1910)

Композитор, общественный деятель, идейный вдохновитель общества композиторов «Могучая кучка». Им были заложены художественные принципы, основы того направления, которое будут развивать русские композиторы XIX – XX веков.

Он показал своим ученикам пример собирания и изучения народных песен. При этом его внимание было направлено в сторону крестьянской песни, отразившей историю народа, отмеченной самобытными музыкальными чертами.

Балакирев был первым из русских музыкантов, кто предпринял первую поездку для записей песен за пределы города, на Волгу. Он создал новый тип обработок, не опирающихся на практику городского бытового музицирования, а воспроизводящих своеобразными художественными средствами особенности народной песни. В них он смело сочетает диатонику крестьянской песни с красочной современной романтической гармонией, находит необычные инструментальные решения, яркие краски. Таким образом, он продолжил путь Глинки, начатый в «Руслане» и в «Камаринской».

Балакирев интересовался не только русским фольклором, но и особенностями быта других народов.

Особенно большое значение для формирования стиля «Могучей кучки» имели поездки Балакирева на Кавказ, откуда он привозил записи грузинских, кабардинских, чеченских, армянских песен и плясок. Некоторые из них он вводил в свои сочинения.

Важную часть наследия Балакирева составляют симфонические произведения. Он продолжает линию народно-жанрового симфонизма Глинки.

Вместе с тем он стал основоположником нового направления русской симфонической музыки. Борясь за искусство идейное, он стремился приблизить музыку к литературе. Первым из русских композиторов он начал писать симфонические произведения на литературные сюжеты. Новое направление – программный симфонизм.

Увертюра на темы трех русских песен (тема вступления – былинный напев «Как не белая береза» («Про Добрыню»), сонатное аллегро – ГП – «Во поле береза стояла», ПП – «Во пиру была»).

Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» состоит из увертюры, 4 антрактов, Шествия и нескольких симфонических эпизодов для сопровождения сценического действия.

Симфоническая поэма «Тамара» - образы востока. Наиболее красочное произведение композитора. сонатное аллегро. Начинается вступлением – медленное в низком регистре, контрабасы и виолончели, затем альты. Короткая мелодическая фраза. ГП – стремительная, танцевальная, состоит из трех коротких попевок. ПП – изящная, женственная, более мелодически развитая.

Большую художественную ценность представляют романсы Балакирева (более 40) много романсов на стихи Кольцова, Лермонтова. Фортепианные произведения – концертно-виртуозного плана. К ним относятся фортепианные транскрипции, восточная фантазия «Исламей» (сонатная форма), соната си-бемоль минор, концерт ми-бемоль мажор.

Значение общественно-музыкальной и исполнительской деятельности композитора тоже велико. Бесплатная музыкальная школа. Концерты школы стали выдающимся явлением музыкальной жизни Петербурга. Два сезона (1867- 1869) Балакирев руководил симфоническими концертами РМО.

Судьба этого композитора сложилась трагически. Его деятельность в пропаганде произведений русских композиторов и малоизвестных современных зарубежных композиторов вызвала недовольство влиятельных придворных кругов. Балакирев подвергался гонениям и травле. Измученный этой борьбой и материальными лишениями, он рано утратил ведущее положение среди музыкантов.

Кроме того, руководя творчеством кучкистов, подсказывая им сюжеты для произведений, он вскоре убедился в том, что его ученики превзошли своего учителя. В этом трагизм его судьбы.

Раздел 7. Модест Петрович Мусоргский
(1839 – 1881)

Среди композиторов "Могучей кучки" Модест Петрович Мусоргский был, пожалуй, самым первым бунтарем, ниспровергателем привычных норм и канонов. Его дарование настолько опережало свое время, что композитора до конца не понимали даже его друзья-музыканты. Мусоргский оказался художником другого, будущего времени, он словно залетел из XX века, на развитие музыкальной культуры которого повлиял сильнее, чем кто-либо другой. Именно в XX веке его музыка была услышана и стала любимой, известной повсюду.

Конечно, при всем этом, Мусоргский принадлежит к своему времени. Его творчество отражает те представления о мире, которые были характерны для человека второй половины XIX века, периода расцвета национальной художественной культуры. Формирование личности Мусоргского как композитора связано с творчеством Пушкина, гоголя, Глинки и Даргомыжского, а также с общим для них всех народным творчеством, которое он постиг "изнутри".

Мусоргский, как и Глинка, родился в деревне (село Карево Псковской губернии), в старинной русской семье и с детства соприкасался с жизнью народа, с его искусством. О том, насколько это было для него важно, свидетельствуют собственные слова Мусоргского в "Автобиографической записке": "Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом русской народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано". Мысли о народе – стержень творчества Мусоргского. Среди героев его романсов Калистратушка, Еремушка, светик Савишна, так напоминающие образы Некрасова и словно сошедшие с картин Перова. Герои опер – простые люди, но превращены в великие народные личности, как Юродивый в опере "Борис Годунов" – символ правды и страдания, как старец Досифей и Марфа-раскольница в опере "Хованщина", воплотившие идеалы веры и любви. Народ для Мусоргского – вполне конкретные живые люди.

Основной задачей творчества Мусоргский считал правдивое, реалистическое изображение человека во всей сложности и тонкости его душевного мира. Не красота, а правда должна управлять творчеством художника – такова эстетическая позиция Мусоргского. Об этом свидетельствуют и его музыка, и его письма, высказывания. Например, он писал Стасову в период создания оперы "Хованщина": "Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, - грубое ребячество – детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их – вот настоящее призвание художника". И далее в этом же письме, Мусоргский пишет уже известные нам слова: "К новым берегам!", ставшие не только его творческой декларацией, но и, в известной мере, программным лозунгом новой русской школы, русского искусства XIX века. Путь "к новым берегам" был нелегким для Мусоргского. Он был отмечен непониманием, провалами, разочарованиями, тяжкими болезнями. Жизнь композитора была соткана из контрастов и противоречий, он был очень одинок. Блестящий офицер, окончивший школу гвардейских подпрапорщиков и удостоенный "вниманием покойного императора

Николая", холеный, с барскими манерами, пересыпавший речь французскими словами, Мусоргский мог бы вести жизнь спокойную и легкую. Мог бы, если бы не великий талант и не встреча с "гениальным Даргомыжским". В доме Даргомыжского он познакомился не только с его музыкой, но и и с Балакиревым и Кюи. Под руководством Балакирева Мусоргский изучал музыкальные партитуры, занимался композицией. В "автобиографической записке" Мусоргский отмечал важность знакомства не только с музыкантами, но и с писателями, учеными. Среди них – Тургенев, Костомаров, Григорович, Писемский, Шевченко.

Встреча с влекущим миром искусства привела к тому, что Мусоргский бросил службу в 1858 году. С этого времени он погрузился в стихию музыки. Началось его пламенное, безудержное творческое горение, продолжавшееся до самой смерти. Почти каждое его произведение было открытием.

В июне 1859 года Мусоргский впервые увидел Москву. В письме к Балакиреву он писал: "Вообще Москва заставила меня переселится в другой мир – мир древности и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь – какое-то перерождение; мне становится близким все русское…"

В этом письме мы видим, что в нем уже проступает обращенность в прошлое и в настоящее одновременно и приверженность к исконно русскому. Впоследствии все больше композитор ощущает свою сопричастность народу. Он чувствовал и понимал мир крестьянской души, и может быть, глубже, точнее всех "кучкистов" ему удалось показать в своих произведениях беды, трагизм положения человека из народа. Это объясняется характером его дарования, и особенностями душевного склада, возможно, и его родством с крестьянским сословием, ибо дед Мусоргского Алексей Григорьевич, потомственный дворянин, был женат на своей крепостной Ирине Григорьевне Егоровой.

Крестьянский мир всегда был интересен композитору, и он всегда внимательно присматривался к ярким и колоритным типам людей из народа. Свидетельство тому и его произведения, и его письма: "Подмечаю баб характерных и мужиков типичных – могут пригодиться и те и другие" – писал он сестре Глинки Л. И. Шестаковой. В этом же письме есть еще одно, существенное для творчества Мусоргского высказывание: "Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли, чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной".

В этих словах раскрывается один из ключевых моментов эстетики Мусоргского. Стремление к правдивости, реализму нашло воплощение и в музыкальной интонации, которая гибко следует за выразительностью слова.

Жанры творчества.

Оперы: "Саламбо", "Женитьба", "Борис Годунов", "Хованщина", "Сорочинская ярмарка".

67 романсов и песен

Симфоническая картина "Иванова ночь на Лысой горе"

"Картинки с выставки"

Фортепианные пьесы

Стиль композитора.

В мелодике – сочетание песенности и декламационности. Причем песенность – это не интонации городской песни, а интонации крестьянской песни. В мелодике - влияния православной храмовой музыки – знаменного распева.

Театральность.

Камерно-вокальное творчество Мусоргского

Романсы писали все русские композиторы XIX века. ИХ очень любили и все "кучкисты". Казалось бы, Мусоргский здесь такой же, как многие. Однако – не совсем. Для большинства композиторов романс был жанром по преимуществу лирическим, хотя

выходы за рамки лирики есть у Глинки, Алябьева. Романсы Мусоргского – это разноликий театральный мир, в котором лирика – только часть. Романсы Мусоргского можно назвать вокальным театром. Все его герои разные.

В романсах Мусоргский предстает как психолог-портретист, художник-реалист.

Жанры: лирический романс, монолог-портрет, монолог-сценка, баллада, "автопортрет", когда повествование ведется от первого лица.

Поэзия: Некрасов, Голенищев-Кутузов, Островский, Мусоргский.

Тематика: социальная тема, тема народа ("Озорник", "Светик Савишна", "Семинарист", "Сиротка"), сатира ("Семинарист", "Козел", "Раек", "Классик"), психологизм ("Светик Савишна"), тема одиночества (вокальный цикл "Без солнца"), тема смерти ("Забытый", "Песни и пляски смерти"), военная тема ("Забытый", "Полководец"), детская тема ("Сиротка", "Колыбельная Еремушке").

Периодизация творчества:

Первый период – с середина 1850-х – до 1960-х годов.

Этот время общения с членами Балакиревского кружка, время ожиданий социальных перемен, время интеллектуального и духовного взросления – Мусоргский пишет в основном крестьянские и сатирические песни.

"Калистрат" на слова Некрасова – взята подлинная народная мелодия. В песне слышны черты ласковой, печальной колыбельной, которая постепенно перерождается в пляску. Песня рисует тяжелую участь крестьянина-бедняка. Песня написана в свободной форме монологического высказывания. Композитору удалось передать ироничность смысла поэтического текста, показать в музыке несоответствие между словами о счастливой жизни и реальным бедственным положением героя.

В "Колыбельной Еремушке" – раскрывается та же тема (слова Некрасова).Здесь звучит грустный напев, обращенный к крестьянскому сыну, рожденному в нищете: "Ниже тоненькой былиночки надо голову клонить, чтобы бедной сиротинушке беспечально век прожить". Скорбное, безысходное настроение. Медленное укачивание, которое слышится в ритме колыбельной, только усиливает печаль. Только в конце наступает просветление. Так тих и безмятежен сон ребенка, еще не ведающего о своей тяжелой доле.

О тяжкой бесправной доле крестьянского ребенка рассказывается в песне "Сиротка" на собственные слова композитора. В ней он живо нарисовал образ бездомного мальчишки, выпрашивающего милостыню у прохожих.

"Светик Савишна" рисует трагический образ юродивого, который пытается объясниться в любви понравившейся ему молодой женщине. Текст песни Мусоргский написал сам под влиянием бытовой сценки, невольным свидетелем которой он был. Музыку отличает правдивость вокальной декламации, передающей сбивчивую речь взволнованного больного человека. Остинато в аккомпанементе подчеркивает психологическую напряженность момента, достоверно и убедительно воплощенного в музыке.

Второй период: 1860-е – до середины 1870-х годов. В этот период композитор сочиняет сатирические, юмористические романсы.

В музыкальных памфлетах "Классик" (в нем высмеивается один из строгих профессоров консерватории) и "Раек" (включает серию вокальных зарисовок-пародий) Мусоргский как журналист-сатирик высмеивал своих противников. Получились остроумные, едкие музыкальные фельетоны, развенчивающие рутинность взглядов композиторов-академистов.

Вместе с тем сатирические песни Мусоргского не были просто "фельетонными", сиюминутными откликами на какое-либо событие или поступок человека, они прекрасно воспринимались и тогда, когда музыкальные противники композитора и лица, которых он высмеивал, были забыты. Причина тому, без сомнения, музыкальные достоинства произведений и, конечно же, юмор. Все сатирические песни Мусоргского юмористичны.

Песня "Семинарист" о великовозрастном оболтусе, который зубрит опостылевшую ему латынь и все время отвлекается, вспоминая о прелестях дочери попа Стеше, у которой "Щечки что твой маков цвет, глазки с поволокой; грудь лебяжья да покатая под рубашечкой всколыхнулась". Забавная, комическая сценка словно списана с натуры и кажется непритязательной, правдивой зарисовкой. Однако эта песня наводит на размышления о жизни, ведь не случайно она была запрещена цензурой. Стасов услышал в ней вопрос о состоянии умов в России, о характере образования. Т. е. Мусоргский предстает и как философ.

В конце 1860-х годов Мусоргский создает вокальный цикл "Детская" на собственные слова. Это миниатюрная, камерная почти опера, в которой понимание детской психологии, мира детства абсолютно. В "Детской" осуществлена та же задача, что и в "Женитьбе": создание омузыкаленной прозаической речи, когда звук тесно связан со словом, отражает все его интонации и смысловые грани. Эта речь изображает и реакцию ребенка на действие, и психологическую атмосферу. Важнее всего то, что именно музыка содержит психологический анализ души ребенка.

Третий период: с середины 1870-х до 1880-х годов.

Песни и песенные циклы этого периода принадлежат к драматической сфере.

1873 год был очень трудным для Мусоргского. Волею судьбы он остался в одиночестве. Римский-Корсаков в этот год женился на Н. Н. Пургольд и ушел из содружества. Надолго за границу уехал В. В. Стасов. Прекратились вечера у сестры Глинки Людмилы Ивановны Шестаковой. Но тяжелее всего было известие о смерти одного из немногих друзей – художника Виктора Гартмана, скончавшегося в 40 лет.

Жизнь вокруг все чаще наносила тяжелые удары. В 1874 году скоропостижно скончалась Надежда Петровна Опочинина – единственная женщина, которую Мусоргский по-настоящему любил. Смерть эта потрясла его.

В том же 1874 году Мусоргский пишет вокальный цикл "Без солнца" на слова П. И. Голенищева-Кутузова, создает редкостный для него лирический монолог, полный скорби и прощания. Мучительную исповедь героя подчеркивают картины холодного Петербурга, они усиливают отчаяние героя и образуют текущий рядом мир ("Меня ты в толпе не узнала").

Последний вокальный цикл "Песни и пляски смерти", тоже на слова Голенищева-Кутузова закончен в 1877 году. Это произведение предвосхищает стиль, эстетику, образность следующего столетия. Парадоксальность, неожиданность, несопоставимость – черты музыки Мусоргского. Романтические представления о мире здесь отсутствуют, здесь трагическая реальность.

"Колыбельная", "Серенада", "Трепак", "Полководец" – названия песен цикла. Хотя они соответствуют содержанию песен, но оно тем не менее оказывается неожиданным, потому что главная героиня каждой песни – смерть – все время принимает облик того, к кому она приходит, или подменяет героя. Смерть баюкает больного ребенка вместо матери, поет любовную серенаду умирающей прекрасной девушке, пляшет с пьяным мужиком, лаская его, поет героическую, самовосхваляющую песнь на поле брани. Во всех частях жанры - колыбельная, серенада, трепак, марш, - как бы служат смерти. Это вызывает ощущение глубокого трагизма. Но музыка Мусоргского настолько красива, что через красоту в трагедию проникает очищающий свет. Показательно завершение "Полководца", где композитор использовал тему польского гимна "С дымом пожаров". Оно звучит героически, наполнено драматической силой и не создает образа беспросветного мрака.

Непосредственно перед этим циклом композитор написал песню "Забытый" (слова Голенищева-Кутузова). Стихотворение и песня были созданы под впечатлением картины В. В. Верещагина. На картине изображен убитый солдат, оставленный на опустевшем поле после битвы.

Оперное творчество М. П. Мусоргского

Оперы: "Саламбо" по Флоберу (незакончена), "Женитьба" по Гоголю (незакончена) – 1860-е годы; "Борис Годунов" по Пушкину (1872), "Хованщина" (1874), "Сорочинская ярмарка" (1874).

"Не декларируя оперной реформы, композитор, в сущности, произвел реформу, не уступающую Вагнеру, а для России – и более перспективную", - пишет М. Д. Сабинина.

Мусоргский – выдающийся музыкальный драматург. Для Мусоргского оперы – жанр, способный воплотить чувства человека, его мысли. Одной из главных причин интереса к жанру оперы была возможность показать не только образы отдельных людей, но и жизнь целого общества. Ему удалось воссоздать психологический мир своих героев, показать различные стороны характеров в их развитии и в реальных исторических условиях. Композитор выступает как мыслитель, сумевший воплотить в музыке многообразные противоречия жизни, проявленные в неразрывном единстве трагического и комического.

Мусоргский является создателем реалистической народной музыкальной драмы, где в качестве равноправных героев выступают народ и личность. В операх показаны не только страдания угнетенного народа, но и его стремление к свободе, скрытую бунтарскую силу.

В качестве оперных сюжетов Мусоргский избирал переломные моменты российской истории: Смутное время, начало XVII века ("Борис Годунов"), петровская эпоха, рубеж XVII – XVIII вв. ("Хованщина"). Задумал он и третью музыкальную драму – "Пугачевщина" (правление Екатерины II, вторая половина XVIII века), написать которую не успел. Оперные либретто он создавал сам.

В опере "Борис Годунов" композитор опирался на драму А. С. Пушкина. В ней он нашел все, к чему стремился: глубокую идею, связанную с историей России, яркие характеры, драматургию.

Известно, что на создание "Бориса Годунова" А. С. Пушкин был вдохновлен "Историей государства Российского" Н. М. Карамзина, которому и посвятил свою драму. Однако, если обратиться к воплощению идей и драматургическим принципам, то произведение Пушкина оказывается близким драмам Шекспира. Но это указывал и сам поэт. Шекспировское начало, заложенное в драма, было весьма привлекательным для Мусоргского. В. В. Стасов называл Шекспира "великим богом" Балакиревского кружка.

Как и Пушкин, Мусоргский осуществляет в опере шекспировский принцип контрастности – трагического и комического, возвышенного и обыденного. Однако у Шекспира историю творят великие личности. В "Борисе Годунове" не только личности, но и народ – важнейшая движущая сила истории.

Трагедию "Борис Годунов" Пушкин писал еще в ссылке, в Михайловском, и закончил в 1835 году, накануне восстания декабристов. Трагедия содержала много обличительных намеков, направленных в адрес царя Александра I. Пьесу сначала не печатали, а потом и не исполняли.

К тому времени, когда Мусоргский задумал своего "Бориса", пьеса Пушкина была еще под запретом. Цензурный запрет был снят лишь в 1872 году. Мусоргский же, несмотря на запрет, начал писать оперу в 1868 году и в 1879 году представил первую редакцию в Дирекцию императорских театров. Оперу забраковали, сославшись на отсутствие женской роли м на сложность партий., но, по всей видимости, это не было единственной причиной. Конечно, запрет цензуры довлел над Дирекцией, к тому же состав комиссии был весьма сомнительным. Сложнейшую оперу о русских характерах, о русской истории слушало несколько иностранцев, с трудом владевших русским языком, лишь один из членов комиссии был русским.

Этот исторический факт позволяет понять, какой непростой была ситуация в оперном театре того времени и какой духовной силой и стойкостью должен был обладать русский композитор, чтобы добиться исполнения своего сочинения. Но на некоторые

уступки композитору пришлось пойти. В результате были добавлены сцены Марины Мнишек с Самозванцем, так называемый польский акт. Появилась великолепная сцена у фонтана Марины Мнишек и Самозванца. Была введена сцена народного бунта под Кромами. Естественно, что цензура многое не пропустила. В 1873 году с трудом были поставлены три сцены, а затем в 1874 году опера была поставлена с большими купюрами.

Работая над либретто, композитор позволил себе сделать некоторые существенные изменения. В сочинении Пушкина большое место занимает развитие боярской интриги. Мусоргский, отбросив эти козни, сосредоточился на главной идее – несовместимость нравственных позиций русского народа и преступной царской власти.

По сюжету трагедии и оперы царь виновен в убийстве законного наследника престола – царевича Димитрия. Пушкин и Мусоргский используют это обстоятельство для того, чтобы выразить мысль о незаконности царской власти. Путь к престолу лежит через кровь и преступления.

Пушкин ярко обрисовал угнетенное положение народа. Вместе с тем, он показал, что лишь "мнение народное", "суд людской", любовь или нелюбовь народа к тому или иному политическому деятелю решают исход борьбы за власть. Истинной причиной падения Годунова оказывается народная ненависть к царю-убийце, а Самозванцу удается одержать победу лишь вследствии обманутого им народа.

Опера в четырёх актах с прологом; либретто Мусоргского по одноимённой трагедии А. С. Пушкина и "Истории государства Российского" Н. М. Карамзина.
Первая постановка: Петербург, Мариинский театр, 27 января 1874 года.

Действующие лица:
Борис Годунов (баритон или бас),
Фёдор и Ксения (меццо-сопрано и сопрано),
мамка Ксении (меццо-сопрано),
князь Василий Шуйский (тенор),
Андрей Щелкалов (баритон),
Пимен (бас),
Самозванец под именем Григория (тенор),
Марина Мнишек (меццо-сопрано),
Рангони (бас),
Варлаам и Мисаил (бас и тенор),
Хозяйка корчмы (меццо-сопрано),
Юродивый (тенор),
Никитич, пристав (бас),
ближний боярин (тенор),
боярин Хрущов (тенор),
иезуиты Лавицкий (бас) и Черниковский (бас),
бояре, стрельцы, рынды, приставы, паны и пани, сандомирские девушки, калики перехожие, народ московский.
Действие происходит в Москве в 1598-1605 годах.

Во дворе Новодевичьего монастыря пристав угрозами заставляет собравшийся народ просить боярина Бориса Годунова принять царский венец. Но Борис, зная, что его избрание предрешено, упорно отказывается от престола, чтобы не быть заподозренным в насильственном захвате власти. На следующее утро народ, собравшийся перед Успенским собором, покорно славит Бориса, согласившегося венчаться на царство. Но торжество не радует государя — тягостные предчувствия терзают его.

В келье Чудова монастыря старик-отшельник Пимен пишет правдивую летопись о Борисе, повинном в гибели законного наследника престола — царевича Дмитрия. Подробностями убийства заинтересовался молодой инок Григорий Отрепьев. С волнением он узнает, что царевич был его " ровесником, и принимает дерзкое решение: он назовется Дмитрием и вступит в борьбу с Борисом.

Царский терем в Кремле. Борис утешает свою дочь Ксению, горюющую об умершем женихе. И в семье и в государственных делах царю нет удачи. Тщетны его старания заслужить любовь народа, мучительны воспоминания о совершенном преступлении. Князь Василий Шуйский, хитрый и коварный царедворец, приносит известие о появлении в Литве Дмитрия Самозванца, которого поддерживают король и паны. Борис в смятении, ему мерещится призрак убитого младенца.

Девушки развлекают песнями скучающую в Сандомирском замке Марину Мнишек. Честолюбивая полька, мечтающая занять престол московских царей, хочет пленить Самозванца. Вместе с толпой веселящихся панов Марина выходит из замка в сад. Здесь ее поджидает Самозванец. Хитростью и лаской Марина разжигает в нем чувство любви. Она будет принадлежать ему, когда во главе польского войска Самозванец овладеет Москвой и станет властелином Руси.

Площадь перед собором Василия Блаженного. Народ жадно ловит слухи о приближении Самозванца. Он верит, что Дмитрий жив и спасет его от произвола Бориса. Начинается царское шествие. Голодный люд протягивает руки с отчаянной мольбой "Хлеба!". Жалкий Юродивый бросает в лицо самодержца тяжкое обвинение: он просит Бориса зарезать обидевших его мальчишек, как он зарезал маленького царевича.

В Грановитой палате Кремля собралась боярская дума. Все взволнованы вестью о Самозванце. Шуйский рассказывает о тайных страданиях царя. Неожиданно перед взорами бояр предстает царь, в возбуждении отгоняющий от себя призрак ребенка. Муки Бориса достигают предела, когда намеренно приведенный Шуйским летописец Пимен повествует о чудесном исцелении слепого, помолившеюся над могилкой Дмитрия. Царь не выдерживает и падает без чувств. Очнувшись он зовет сына Федора и, едва успев произнести последние напутствия, умирает.

Ярким пламенем разгорается крестьянское восстание. На лесной прогалине, близ селения Кромы, народ глумится над Борисовым воеводой, расправляется с попавшимися под руку иезуитами. Варлаам и Мисаил подстрекают взбунтовавшийся народ, рассказывая о пытках и казнях на Руси. Появляется Самозванец, народ радостно приветствует его. Но Юродивый предрекает народу новые невзгоды. "Горе, горе Руси, плачь, русский люд, голодный люд", - поёт он.

Главное действующее лицо – народ. Композитор воплотил не только поведение, но и внутреннее психологическое состояние разнохарактерной людской массы. В опере есть народ, униженно молящий Бориса принять трон и корону, заведомо равнодушный к делам власть придержащих ("Митюх, а Митюх, чево орем? Вона! Почем я знаю!"). есть народ, стонущий от голода: "Хлеба! Хлеба!" (сцена у собора Василия Блаженного). И есть безжалостная толпа в сцене крестьянского бунта под Кромами.

Воплощая образ народа, композитор осуществил новаторское преобразование массовой сцены. В ней он впервые применял хоровой речитатив, исполняемый отдельными персонажами ил группами действующих лиц, выделенных из народной массы.

Мусоргский применяет прием дифференциации действующих лиц. Он конкретизирует персонажи, выделяет их из толпы. В опере представлен разнообразные социальные слои народа. Мусоргский точно воспроизводит интонации крестьянского народного говора. Использует он и традиционный прием "Обобщения через жанр", воплощая характер героя с помощь. Народной песни. Такова песня Валаама "Как во городе было во Казани".

Герои Мусоргского преображаются, меняются. Бывшие монахи Валаам и Мисаил в сцене под Кромами становятся подстрекателями народного бунта. В ответ на их песню "Солнце, луна померкнули" ("Жил Святослав 90 лет") звучит хор "Расходилась, разгулялась", воплощающий ярость стихийного крестьянского восстания.

Кроме бунтующего народа в опере показан и народ молящийся. Это песнопения монахов в сцене в келье, хор калик перехожих в 1 картине, хор в сене агонии умирающего Бориса. Полнее всего религиозный мир выражен в образах Пимена и Юродивого.

В сцене в келье Пимен выносит от лица народа приговор царю-убийце Борису. Характер летописца, призванного по древнерусской традиции бесстрастно описывать происходящие события, воплощен в монологе "Еще последнее сказанье".

Особое место среди персонажей из народа занимает Юродивый. Он впервые появляется в сцене у собора Василия Блаженного. В народе юродивые считались "божьими людьми" и признавались за праведников, которым ведомо прошлое и настоящее. Именно таким убогим, но чистым душою человеком показан Юродивый в опере. Открыто он высказывает мнение о преступлении Бориса: "Нельзя молиться за царя-ирода, Богородица не велит".

Музыкальной характеристикой Юродивого является по-детски бессмысленная песенка, на ее фоне звучат интонации плача: "Месяц едет".

В диалоге Юродивого с Борисом контрастно сопоставлен образ скорбного величия с отголосками "дурацкой песенки". Опера завершается плачем Юродивого: "Лейтесь, лейтесь, слезы горькие". В нем он предрекает испытания, которые выпадут на долю русского народа.

Враг Бориса, Гришка Отрепьев (он же Лжедмитрий первый) впервые предстает в сцене в келье. Его внутренний облик прямо противопоставлен умиротворенности Пимена. Жаждущий славы и приключений Григорий не внемлет совету старца "смирять себя молитвой и постом". В его партии преобладают взволнованные интонации с характерным пунктирным ритмом. Тема Лжедмитрия, рожденная как бы в воспаленном сознании молодого монаха, становится в дальнейшем его лейтмотивом. В эпизодах с Борисом она звучит как тема возмездия, напоминающая о страшном злодеянии. В других сценах она прочно связана с образом "воскресшего царевича".

Наиболее развернутую характеристику Лжедмитрий получает в польском акте (3 д.). Польские сцены контрастируют с "русскими". В них царит романтически-приподнятая любовная образность. Мусоргский использует ритм польских танцев (традиции Глинки). Сцена у фонтана Лжедмитрия и Марины Мнишек.

Образ Бориса – трагический образ преступного царя. Муки совести мучают его все время царствования. Интересно, что в опере, как и в пушкинской трагедии, отсутствует само убийство. Загубленный младенец существует лишь в иллюзорном, полубезумном состоянии Бориса и в рассказах окружающих людей.

Экспозиция образа Бориса дана в монологе второй картины Пролога после хора "Слава". Тягостные раздумья царя ("Скорбит душа!") резко меняют картину праздничного веселья. Монолог выдержан в речитативной манере.

Характер Бориса получает развитие во втором действии. В сцене с детьми он предстает как любящий отец. Трагическая линия образа продолжена в монологе "Достиг я высшей власти". Это размышление о своей судьбе, неспокойной совести, о несчастьях, преследующих его семью ("Как буря, смерть уносит жениха"). Постепенно музыка становится все тревожней. Рождается тема галлюцинаций (хроматические ходы на фоне органного пункта). Эта тема олицетворяет страх перед кровавым призраком, преследующим его бессонными ночами. Замыкает монолог возглас Бориса, более похожий на стон.

Тема галлюцинаций получает развитие в сцене с курантами, завершающая диалог Бориса с хитрым боярином Василием Шуйским. С показной набожностью Шуйский рассказывает о посещении угличского монастыря, где лежал мертвый царевич. Его речь потрясает Бориса. Игра курантов, переданная однообразным механическим ритмом, еще больше усугубляет болезненное состояние царя, близкого к безумию.

Вторая и последняя встреча Бориса с народом происходит на Красной площади у собора Василия Блаженного (4 д.). Между голодными и измученными людьми и Борисом,

погруженным в свой скорбный внутренний мир, пропасть ненависти и непонимания. Затем действие перемещается в Грановитую палату Кремля, где заседает боярская дума. Появляется Борис, охваченный безумным приступом галлюцинаций. Рассказ Пимена ускоряет развязку. Перед кончиной Бориса звучит его последний, третий монолог ("Прощай мой сын, я умираю!") на фоне колокольного звона и погребального песнопения монахов. В конце сцены в музыке наступает просветление, символизирующее освобождение души человека от смертных мук на земле.

"Борис Годунов" – опера нового типа, ознаменовавшая новый этап в развитии мирового оперного искусства.

Острое конфликтное развитие действия нашло выражение в контрастных музыкальных характеристиках различных действующих лиц.

В музыке народных сцен оперы ощущается близость к определенным жанрам крестьянской песни. Образу покорного народа сопутствуют интонации плача-причета и протяжной песни. Стихийный разгул народа – плясовые, молодецкие песни. Элементы плясовой песни в партии Варлаама, интонации плача, духовного стихи в партии Юродивого. Пимен, в образе которого выражена идей народной мудрости, охарактеризован интонациями эпических песен.

Используются подлинные народные песни: "Жил Святослав 90 лет" – "Как во городе было во Казани" (песня Варлаама). "Звонили звоны" – песня Варлаама в корчме; "Заиграй моя волынка".

В музыке Бориса отсутствует связь с народной песней. Психологизм, драматизм, внутреннее раздвоение. Национальный характер здесь в обобщенной форме: через натуральные ладовые мелодические и гармонические обороты. Хроматизмы, альтерации – тема галлюцинаций.

Польские сцены – польский колорит, ритмы польских танцев.

Новаторство: сквозной тип хоровой сцены, индивидуализация, дифференциация персонажей их народа. Речевая выразительность. Главной формой развития внутреннего мира становится монолог.

Роль оркестра значительна, образует с вокальной партией единое целое. Оркестр тонко передает развитие психологической драмы Бориса. Большое значение – лейтмотивы, главные темы – симфонизация оперы. Большое значение приобретают гармонии. Оркестр подчеркивает переломные моменты тональными сдвигами, острыми гармониями, динамическими оттенками.

М. Мусоргский «Хованщина»

Весной 1870 года Мусоргский заинтересовался русской историей конца XVII века, периодом, связанным с движением стрельцов и раскольников. Через два года, по совету В. В. Стасова, он решил писать оперу об исторических событиях.

В отличие от других произведений Мусоргского либретто "Хованщины" не имеет какого-либо литературного первоисточника. Материал для сюжета оперы композитор черпал в различных исторических исследованиях и подлинных документах XVII века. Живое, деятельное участие в работе принимал В. В. Стасов, которому Мусоргский посвятил свое творение. Смерть помешала композитору довести сочинение до конца. Н. А. Римский-Корсаков привел в порядок оставшиеся материалы, дописал последний акт, инструментовал оперу и в 1883 году предложил ее дирекции императорских театров. Однако предложение было отклонено.

"Хованщина" впервые прозвучала на частной петербургской сцене 9 (21) февраля 1886 года.

Жанр оперы. Народная музыкальная драма в пяти действиях; либретто Мусоргского.

Действующие лица:

Князь Иван Хованский (бас),

князь Андрей Хованский (тенор),
князь Василий Голицын (тенор),
боярин Шакловитый (баритон),
Досифей (бас),
Марфа (меццо-сопрано),
подъячий (тенор),
Эмма (сопрано),
Варсонофьев (бас),
Кузька (баритон),
первый, второй и третий стрельцы (два баса и тенор),
Стрешнев (тенор),
Сусанна (сопрано),
стрельцы, раскольники, сенные девушки и персидские рабыни князя Ивана Хованского, петровские "потешные", народ, беглые московские люди, сторонники Хованских.

Действие происходит в 1682 году.

Действие первое.

Красная площадь в Москве. Светает. Боярин Шакловитый диктует донос на князей Хованских, замысливших захватить власть. Подъячий неохотно, за большую мзду согласился настрочить донос: страшны стрельцы, полные хозяева Москвы. Вон какой столб - память о расправах с неугодными - они поставили на площади. Появляются пришлые люди. Узнав о злодеяниях стрельцов, они останавливаются в раздумье о будущем Руси. Слышны приветствия - это стрельцы встречают своего предводителя Ивана Хованского громкой славой. Сын же его, Андрей, в это время далёк от замыслов отца: лаской и угрозой он пытается добиться расположения немецкой девушки Эммы. Сопротивление Эммы вызывает у Андрея вспышку ярости, - теперь девушке суждено было бы погибнуть от ножа княжича. Но её спасает раскольница Марфа, прежняя зазноба Андрея, неотступно следящая за неверным. Сцену эту застаёт Иван Хованский; он сам непрочь взять себе Эмму. Ссору отца и сына прекращает Досифей, глава раскольников.

Действие второе.

Кабинет князя Василия Голицына. Князь жаждет власти, но не может решиться на мятеж. Страх перед царской немилостью парализует его волю. Желая заглянуть в будущее зовёт он гадалку. Марфа предсказывает ему опалу. Князь, чтобы не распостранились слухи, приказывает слуге утопить гадалку на болоте. Собираются противники Петра - Иван Хованский, Досифей. Голицын и Хованский оба претендуют на главенство. Разгорается ссора. Её прекращает Досифей - надо искать решение судьбы Руси. Запыхавшись вбегает Марфа. Гневно обличает она Голицына и рассказывает о том, как спасли её петровцы. Страшную весть сообщает заговорщикам Шакловитый - Пётр знает о заговоре и повелел с ним покончить.

Действие третье. Картина первая.

Стрелецкая слобода. Марфа, вспоминая о былой любви князя Андрея, в песне изливает горе. Песню Марфы слышит старая раскольница Сусанна. Она злобно грозит Марфе судом, отлучением от церкви. Марфе ненавистна глупая фанатичка. Рассказом о пылкой любви она приводит Сусанну в бешенство. Появившийся Досифей прогоняет старую раскольницу и успокаивает Марфу. Пробуждаются с похмелья стрельцы. Разгорается буйное, бесшабашное веселье. Стрельцов пытаются унять их жёны, но причитания разъярённых женщин на них не действуют. Прерывает буйство подьячий. С видом насмерть запуганного он сообщает стрельцам о беде: в слободе петровские рейтары, они не щадят ни старых, ни малых. Растерянные стрельцы молят Хованского вести их против рейтар. Но Хованский боится гнева Петра и советует стрельцам разойтись по домам.

Картина вторая.

Терем Ивана Хованского. Князь ищет забвенья в развлечениях - в весёлых песнях, диковинных плясок персидок. Слуга Голицына предупреждает об опасности. Упрямый князь велит высечь слугу, - кто осмелится потревожить его в собственной вотчине! Появляется Шакловитый. От имени царевны Софьи зовёт он князя на тайный совет. Чванливый Хованский торжественно, под величальное пение облачается в парадные одежды. Князь не успевает переступить порог - наёмный убийца поражает его кинжалом.

Действие четвёртое.

Сбылось предсказание Марфы - князя Голицына отправляют в ссылку. И остальных противников Петра не минет расправа: на Красной площади назначена казнь стрельцов, к раскольничьему скиту посланы рейтары. Марфа хочет укрыть князя Андрея от казни. Но Андрей не верит в провал заговора. Он трубит в рог, чтобы созвать стрельцов. Тщетно. Никто не отзывается. А когда Хованский видит, как стрельцов ведут на казнь, он понимает, что гибель неотвратима. Спастись, любой ценой спастись! Марфа увлекает его в скит.

Тем временем стрельцам, положившим уже головы на плахи, от имени Петра боярин Стрешнев читает указ о помиловании.

Действие пятое.

Ночь. Лесная поляна недалеко от скита. Досифей один. Ему ясна обречённость раскольников. Трудно решиться на страшный шаг - самосожжение, но иного выхода нет. О том же говорит Андрею Марфа. Правда, для неё самосожжение - единственная возможность снова быть вместе с любимым. Вся братия готова во имя веры предать себя огню. И когда добираются до скита рейтары, их взорам предстаёт полыхающий, как гигантский костёр, скит.

В опере показаны судьбы русского народа в период, непосредственно предшествовавший царствованию Петра I. Воссоздавая эпизоды борьбы реакционных сил старой феодальной России против прогрессивных стремлений юного Петра, композитор связал ее с заговором главаря стрельцов Ивана Хованского, которого поддерживали раскольники. Идея оперы глубоко трагична. Как чуткий художник, Мусоргский чувствовал неизбежность гибели старого порядка, но видел, что и петровские реформы не принесли народу облегчения. Широкий социальный фон, правдивый колорит эпохи, яркие характеристики исторических личностей и различных слоев народа делают "Хованщину" выдающимся произведением искусства.

В "Хованщине" с особой силой проявился мелодический дар Мусоргского. Опера изобилует плавными, свободно льющимися мелодиями, зачастую близкими к протяжным крестьянским песням.

Наряду с выпуклыми, остро индивидуальными характеристиками главных действующих лиц большое место в опере занимают хоровые сцены, рисующие различные группы народа - стрельцов, раскольников, московский люд. С поразительным мастерством композитор передает многоплановость непрерывно развивающихся событий.

Композиция оперы.

Оркестровое вступление "Рассвет на Москве-реке" рисует символичную картину пробуждения древней Москвы; слышится колокольный звон к заутрене, зов стрелецкой трубы; народная по складу мелодия течет широким, нескончаемым песенным потоком.

Первый акт показывает сложные взаимоотношения различных слоев народа. Эпизоды быстро сменяют друг друга, создавая атмосферу беспокойства, тревоги. Множество одновременно происходящих событий объединяется музыкой.

В то время как Шакловитый диктует донос, слышится веселая плясовая песня московского люда "Жила кума", затем - хор стрельцов "Гой вы, люди ратные"; последняя песня, близкая старым солдатским напевам, дышит силой и буйной удалью. Эта широкая сцена замыкается хором "Ой ты, родная матушка-Русь", печальной думой о родине.

Могучее нарастание пронизывает сцену встречи Хованского, в центре торжественная величальная "Слава лебедю".

В терцете на фоне отчаянных возгласов Эммы и возбужденных восклицаний Андрея выделяется плавная, сдержанная, полная страстного лиризма речь Марфы.

Скорбный призыв Досифея "Приспело время" рисует облик сурового и гордого старца. Хор раскольников "Боже, отжени словеса лукавствия" близок к подлинным старообрядческим напевам.

Второй акт состоит из двух разделов.

В центре первого гадание Марфы (заклинание "Силы потайные" и пророчество "Тебе угрожает опала"), музыка его окрашена в зловещие, то мистически-таинственные, то безысходно-печальные тона.

Второй раздел - спор князей с вторгающимся фанатичным гимном раскольников "Победихом".

Третий акт начинается прекрасной лирической песней Марфы "Исходила младешенька", основанной на подлинной народной мелодии.

Ария Шакловитого "Спит стрелецкое гнездо" - один из наиболее глубоких и благородных по музыке эпизодов оперы.

Разухабистая хоровая песня "Ах, не было печали" и заразительно-веселая (в духе частушек) песня Кузьки "Заводилась в закоулках" передают разгульное веселье стрельцов.

В хоре-причитании стрельцов "Батя, батя, выйди к нам!" слышатся щемящая жалоба, страх и бессилие.

В первой картине четвертого акта значительное место занимает красочная вокально-танцевальная сюита. Протяжная хоровая песня "Возле речки, на лужочке", бойкая плясовая "Гайдучок" и величальная "Плывет, плывет лебедушка" основаны на народных мелодиях. Включенный в картину танцевальный номер "Пляски персидок" выдержан в восточном стиле.

Вторая картина четвертого акта открывается драматичным оркестровым вступлением, в котором развивается мелодия пророчества Марфы. Обращение Марфы к Андрею "Видно, ты не чуял, княже" - стон сильной и страстной души. В сцене казни мелодия хора стрельцов приобретает характер траурного шествия. Акт завершает блестящий победный марш преображенцсв.

Оркестровое вступление к пятому акту, по словам композитора, изображает "шум леса то усиливающийся, то утихающий, как морской прибой".

Возвышенно-благородный монолог Досифея "Здесь, на этем месте" проникнут глубоким трагизмом.

В основе заключительного хора "Господь мой" - напев старообрядческой молитвы.

Раздел 8. Александр Порфирьевич Бородин
(1833 – 1887)

Светлая и широкая натура, человек, одаренный на редкость разносторонне, Бородин больше, чем другие композиторы XIX века, тяготел к универсализму. Великий композитор, выдающийся ученый-химик, крупный общественный деятель, остроумный рассказчик, талантливый литератор, дирижер. Он играл на флейте, виолончели, рояле, знал несколько языков. Если к этому добавить титаническую мощь музыки Бородина, перед нами личность, близкая эпохе Возрождения.

Среди композиторов "Могучей кучки" Бородин по дарованию был ближе всех М. И. Глинке в отражении музыкой гармонии, устойчивости мира. Гармония – слово, которое подходит к самым разным чертам – к характеру Бородина, к определению его судьбы, манере общения с людьми, к соединению в одном лице двух сфер творческого познания. О том, что важнее для Бородина – музыка или химия, спорили многие его друзья, каждый из которых ревностно защищал свою область, откровенно ревнуя к другой. Например, Стасов считал, что академическая служба, комитеты и лаборатории, отчасти домашние дела отвлекали Бородина от музыки. Ученые же, такие знаменитые,

как Менделеев, утверждали, что музыка отрывала Бородина от химии, в которой он мог бы совершить еще больше открытий.
Может быть, друзья были правы. Однако того, что было сделано мастером, достаточно, чтобы считать его как выдающимся ученым, так и великим музыкантом. Бородин-ученый известен десятками научных трудов, открытием новых химических соединений и научной школой. Слава Бородина-композитора, создавшего оперу "Князь Игорь", две симфонии (Третья не закончена), симфоническую поэму "В средней Азии", квартеты, романсы, превзошла в XX веке научную известность Бородина.
Как и Глинку, Бородина привлекали русская старина, цельные, ясные, высоконравственные характеры (Князь Игорь). Главным образом творчества был русский народ, его жизнь, его героическое прошлое, его богатырские сказания (симфонии, "Песня темного леса", "Спящая княжна"). Главной темой творчества стала история русского народа. Источником этих образов служили фольклор и древняя русская литература, летописи.
Кроме того, следуя традициям Глинки, Бородин обращается к теме Востока. Впервые в русской музыке раскрыл богатство музыкальной культуры Средней Азии (образ половцев в "Князе Игоре", симфоническая картина "В средней Азии).
Круг тем Бородина охватывает и лирику. В его творчестве встречаются образы лирические, задушевные, искренние, полные страсти и нежности. Лирические сцены в опере, романсы ("Для берегов Отчизны дальной", "Отравой полны мои песни"), квартеты.
Образ моря – романс "Морская царевна", "Море".
Юмор, сатира – песня "Спесь".
Бородин – создатель эпического симфонизма, для которого характерны картинность, описательность, неконфликтность, контрастность, законченность форм, повторность, вариационность.
Сочинения Бородина отличаются совершенством формы, безупречной логикой. Может быть, в пристрастии к соразмеренности частей, закругленности форм проявилось и мышление ученого.
Основным средством музыкального высказывания у Бородина является мелодия – широкая, песенная, пластичная. Красочность, яркость присущи гармоническому языку Бородина. Здесь он выступает как новатор, создатель смелых и необычных аккордовых сочетаний. Все музыкально-выразительные средства используются у Бородина гармонично и подчинены строгой логике развития.

Опера "Князь Игорь"

Оперное творчество Бородина не ограничивается только "Князем Игорем". До "Князя Игоря" Бородин планировал создать оперу "Василиса Никулишна", написал оперу-фарс "Богатыри", сделал эскизы к опере "Царская невеста" и написал финал для оперы-балета "Млада".
Работа над оперой "Князь Игорь" протянулась на 18 лет, но так и не была завершена. Бородин то брался за нее, то откладывал. Над крупными произведениями (в том числе и симфониями) Бородин работал очень тщательно, кропотливо, как истинный ученый. Он сочинял много вариантов, отбирал лучшие. Но главная причина долгой работы была, по-видимому, в том, что он разрывался между музыкой, химией и общественной деятельностью и в довершении всего не имел хорошо налаженного быта. В "Летописи" Римского-Корсакова есть страницы, посвященные описанию жизни Бородина, они живо и ярко передают характер композитора, а также ту атмосферу, в которой жил этот гениальный человек: "Всякий входил к нему в какое угодно время, отрывая его от обеда или чая, и милейший Бородин вставал не доевши и не допивши, выслушивал всякие просьбы и жалобы, обещая хлопотать… Не считая воспитанниц, которые у них в доме не переводились, квартира их часто служила пристанищем и местом ночлега для

разных родственников, бедных или приезжих, которые заболевали в ней и даже сходили с ума, и Бородин возился с ними, лечил, отвозил в больницу, навещал их там. …Частенько оказывалось, что играть на фортепиано нельзя, потому что в соседней комнате кто-нибудь спит". Конечно же, все это не помогало творчеству, но и прямо ему препятствовало. Однако надо сказать, что и в самом характере композитора заключалась одна из причин долгой работы над произведениями. Например, после первой симфонии, исполненной в 1869 году, композитор, вдохновленный успехами, задумал Вторую и играл оттуда целые эпизоды, но при этом его влекло к опере, о чем он говорил своим друзьям. Стасов вскоре придумал для него сюжет, взятый им из "Слова о полку Игореве", и написал подробный сценарий. Бородину понравился сюжет и он начал предварительную работу. Но через год совершенно к сюжету охладел и снова стал писать симфонию, закончив первую часть в 1871 году. Но тут случился новый неожиданный поворот судьбы. Директор императорских театров С. А. Гедеонов решил поставить оперу-балет "Млада" и предложил написать музыку "кучкистам". Исторический сюжет, сцены языческого богослужения, страстная, безумная любовь героев привлекли внимание Бородина, он оставил работу над прежними сочинениями и создал ряд замечательных сцен для "Млады". Затем продолжилось сочинение симфонии, вновь вернулся интерес к опере. Все, что было предназначено для "Млады", постановка которой тогда не осуществилась, вошло в оперу "Князь Игорь".

После смерти Бородина в 1887 году его друзья – Римский-Корсаков и Глазунов забрали рукописи, закончили оперу и Третью симфонию, восстанавливая отдельные куски по памяти (Глазунов – феноменальная память), дооркестровывая, дописывая недостающие фрагменты.

Хотя композитору не удалось завершить своего "Князя Игоря" полностью, большая часть работы была им сделана.

В сценарии, принесенном Стасовым, композитор очень многое изменил, добавил, а главное – написал текст либретто. Композитор тщательно изучал летописи, исторические исследования, даже посетил окрестности Путивля. Он собирал существовавшие в то время переводы "Слова…" – Мусина-Пушкина, Палицына, Мея, Майкова, Карамзина, Жуковского.

Расхождения с литературным источником. Игорь в опере сильно отличается от прообраза. Оперный герой предстает как значительно более крупная личность, собирательная, воплотившая представление об идеале государственного деятеля, полководца. По летописям Игорь известен как честолюбивый и недальновидный политик. Бородин придал ему черты благородного положительного героя, действующего только в интересах защиты родной земли. Кроме того, Игорь в опере – живой человек, тонко чувствующий.

В оперу введены народные сцены, которых нет в "Слове…"

"Князь Игорь" – лирико-эпическая опера в 4 действиях с прологом. Идея оперы – патриотическая.

Сценарная драматургия.

Пролог – происходит завязка сюжетной интриги. Площадь в Путивле. Игорь со своим войском собирается в поход на половцев. Народ величает Князя, желает ему победы над врагом. Пролог написан в трехчастной форме: первый раздел включает вступление и хор "Слава". Следуя глинкинским традициям, Бородин открывает оперу большой хоровой сценой, воплощающей мощь русского народа. В центре сцены – хор "Слава". Он построен на мелодических оборотах русской песни. По своему складу близок величальным хорам опер Глинки. Однако в музыке Бородина явно акцентируется архаика, колорит древности. В ней использована пентатоника, плагальные обороты, старинные трихордовые попевки (ход на секунду и терцию).

Второй раздел – обращение Игоря к народу, эпизод затмения солнца и прощание с женой. Внезапно начинается солнечное затмение. Непонятное явление кажется всем

дурным предзнаменованием. Эта сцена имеет важное значение. В народной эпической поэзии различные драматические события жизни людей нередко сопоставлялись с могучими и грозными явлениями природы. Необычность, фантастичность явления переданы в музыке причудливой последовательностью аккордов, рождающих ощущение нереальности, таинственности происходящего. Гармонии основаны на звучании увеличенного трезвучия.

Игорь успокаивает народ: "Идем за правое мы дело, за веру, родину, за Русь!". Все полны решимости. Только гудочники Скула и Ерошка струсили. Они решили сбежать из войска и идти на службу к князю Галицкому: "Там и сытно, и пьяно, и целы будем". Игорь прощается со своей женой Ярославной. Напрасно она горестно причитает и уговаривает мужа остаться. Игорь тверд. Он поручает Ярославну заботам ее брата – князя Галицкого – и во главе войска выступает в поход.

Третий раздел повторяет первый с изменениями.

Первая картина первого действия контрастна Прологу. Княжий двор Галицкого. Веселятся пьяные гости. Скула и Ерошка прославляют Галицкого, насмешливо рассказывая, как слуги князя похитили для него девушку. Они играют на гудке. Бородин стремился передать в оркестре тембр этого народного инструмента, поручив сопровождение альтам. Галицкий мечтает сесть князем на Путивле. Характеристика Галицкого дана в его песне-портрете. Это характеристика легкомысленного человека, все интересы которого заключаются в басшабашной гульбе. Разудалый характер этой песни подчеркивается резкими акцентами в сопровождении, лихим плясовым ритмом.

Прибежавшие девушки с плачем умоляют отпустить украденную подружку. Хор девушек "Ой, лихонько, ой, горюшко" близок по своим интонациям русским причитаниям.

Но Галицкий грубо гонит их вон. Пьяные гости славят князя. Кульминация сцены – "Княжая песня", которую поют гудочники, поддерживаемые хором. По своим жанровым признакам песня является величальной, однако композитор придает ей комический эффект.

Драматическая линия оперы получает развитие во второй картине первого действия. В тереме Ярославны. Она тоскует по Игорю и полна тревоги за него. Приходят девушки и, горько причитая, жалуются княгине.

Увидев Галицкого, девушки в страхе разбегаются. Ярославна в гневе отчитывает его, но он держится самоуверенно и нагло, пытаясь угрожать сестре. Ярославна грозит отправить Галицкого домой к их отцу и требует вернуть девушку.

Кульминация картины наступает в финале, в тревожном зловещем хоре бояр "Мужайся, княгиня". Войско Игоря потерпело поражение, князь с сыном в плену у половцев. Ярославна в отчаянии, но бояре успокаивают ее: "Нам, княгиня, не впервые под стенами городскими у ворот встречать врагов". Бьет набат, за стенами Путивля вспыхивает пожар. Это приближаются половцы. Бояре и ополченцы отправляются на борьбу с врагом. Женщины причитают.

Второе действие оперы переносит в другой мир. Здесь разворачиваются картины половецкого стана. Бородин изучал среднеазиатские и кавказские напевы. Он не использовал здесь подлинных восточных мелодий, но претворил их интонации и особенности лада в своей музыке. Все восточные сцены оперы отличаются красочностью и сочностью гармоний. Образ половцев в опере дан в двух плоскостях. Во втором действии музыка погружает нас в мир пленительной восточной роскоши и него, где все дышит чувственностью и не лишено своеобразного благородства (особенно образ хана Кончака). В третьем действии композитор как бы освобождает слушателей от "восточного прельщения", обнажая жестокий образ захватчиков (вторая ария Кончака и половецкий марш).

Как ученый Бородин не мог пройти мимо известного исторического факта: русские воевали с половцами и одновременно дружили с ними. Временный союз, как правило

скреплялся браками между русскими князьями и половецкими красавицами, дочерьми ханов. Бородин знал, что Кончаковна и Владимир Игоревич, представленные в опере как лирическая пара, в реальной истории были прабабкой и прадедом Александра Невского. Так что любовные сцены в опере – это точный взгляд на историю.
Дуэт Кончаковны и Владимира. Они признаются друг другу в любви. Но Игорь не дает согласия на свадьбу. Заслышав шаги, они скрываются. Князь Игорь один. Он тяжело переживает поражение своего войска, тоскует в неволе.
Ария Игоря. В ней ярко обрисован мужественный доблестный герой-воин, готовый бороться за свою землю, и в то же время страдающий человек, с любящим сердцем. Ария написана в трехчастной форме с речитативным вступлением и заключением. Первые фразы – сосредоточенное раздумье: "Ни сна, ни отдыха измученной душе…" Воспоминания о роковой битве у реки Каялы и гибели русского войска пробуждает в пленнике страстное стремление к свободе, мечту о новом походе на врага. Знаменитая тема: "О дайте, дайте мне свободу", сменяется трагическими возгласами отчаявшегося человека: "Погибло все". Во втором разделе арии переданы возвышенные лирические чувства героя. Это обращение к Ярославне: "Ты одна, голубка лада". В третьем разделе вновь возвращается тема тяжелых раздумий князя. Еще более драматично и напряженно звучит тема стремления к свободе.
Крещеный половчанин Овлур украдкой заговаривает с Князем, предлагая устроить ему побег. Сначала Игорь с негодованием отказывается, потому что не желает нарушить слово, данное Кончаку, но затем решает подумать.
Наступает утро. С охоты возвращается хан Кончак. Его ария – живая характеристика этого дикого, необузданного человека и в то же время мужественного воина. Это образ друга-врага. По-своему он даже благороден. Его отношение к Игорю дружественно, он взял Игоря на поруки, готов даже отпустить его на волю, если князь даст слово не подымать против него оружия. Не врага, а верного союзника ему хочется видеть в лице русского князя: "О нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не пленник мой". О мужестве и воинственности Кончака напоминают в арии фразы, имитирующие ритм скачки.
Игорь честен. Он отвечает прямо и смело.
Приводят невольниц. Они поют и танцуют. Задумчивую мечтательную песню-пляску "Улетай на крыльях ветра" сменяет дикая, воинственная пляска мужчин в ритме лезгинки. Далее следует общая пляска с хором, прославляющем доблесть и силу хана. Она сменяется пляской мальчиков – гибкой и легкой. Затем все эти пляски снова чередуются и все завершается общей кульминационной пляской.
Третье действие. Половецкий стан. Половцы встречают отряд хана Гзака. Его воины ведут за собой русских пленников и несут добычу. Князь Игорь и Владимир с горечью наблюдают за происходящим. Половцы прославляют жестокого хана Гзака. В своей суровой и дикой песне хан Кончак похваляется победами. Затем воины собираются делить добычу. Под впечатлением виденного князь Игорь решается бежать. Глубокой ночью он готовится к побегу с помощью Овлура. Кончаковна умоляет Владимира остаться и задерживает его, подняв тревогу. Сбегаются половцы. Кончак восхищен смелым побегом Игоря. Он объявляет о предстоящей свадьбе своей дочери с русским княжичем6 "Если сокол ко гнезду улетел, то мы соколика опутаем красной девицей". Половцы готовят новый поход на Русь.
Четвертое действие. У городской стены Путивля, разрушенного половцами, Ярославна горько оплакивает судьбу Игоря. Плач Ярославны – музыка этой арии точно воплощает содержание текста, целиком взятого из литературного первоисточника. Композитор использует интонации старинных причетов в сочетании с оборотами лирических народных песен. Ария состоит из нескольких разделов, чередующихся с рефреном: "Ах! Плачу я, горько плачу я". Ярославна обрисована как простая русская женщина, тяжело переживающая поражение игорева войска и разорение края. Дополняет плач

хор поселян, в котором обобщены особенности протяжного русского многоголосия: "Ох, не буйный ветер".
Но вот появляются всадники. С великой радостью Ярославна узнает Игоря. Его замечают Скула и Ерошка. Трусливые ратники напуганы возвращением князя. Но затем он принимают решение первыми известить народ о возвращении князя. Раздается набатный звон. Народ радостно встречает князя. Опера заканчивается народным ликованием.
Образная драматургия. Русь и Восток.
Игорь в опере сильно отличается от прообраза. Оперный герой предстает как значительно более крупная личность, собирательная, воплотившая представление об идеале государственного деятеля, полководца. Стремясь создать образ идеальный, композитор обнажает и его человеческую сущность: Игорь в опере – живой человек, тонко чувствующий. И лирические темы в Прологе, в дуэте с Ярославной из последнего действия, арии из второго действия выражают именно эту черту его натуры, личности. Но главное в характере князя связано с его предназначением. Плен для Игоря страшнее смерти, хотя в кругу врагов он пользуется уважением, почетом, полной свободой. Тяжесть переживаний воплощена в арии Игоря из второго действия. Игорь переживает не только свою участь, но и судьбу Родины. В его словах идея неразделимости судьбы князя и Руси.
Ярославна в опере, как и князь Игорь, образ собирательный, хотя в "Слове" с нею лишь один эпизод – ее Плач. Бородин в своей героине запечатлел черты многих русских женщин, о которых рассказывается и в "Слове о полку Игореве", и в других летописных источниках. По силе характера Ярославну можно сравнить с Марфой из оперы Мусоргского "Хованщина", но в то же время это образ более многогранный и долее лиричный. Любящая подруга Игоря, мужественная княгиня, сохраняющая достоинство при всех обстоятельствах, умеющая быть решительной в нужную минуту. Отсюда и властные интонации в сцене с Галицким, где она говорит: "Да ты забыл, что я княгиня, что князем власть мне здесь дана…" В такие моменты музыка в партии Ярославны по характеру приближается к музыке в партии Игоря. Лиричность, женская нежность, любовь Ярославны композитор раскрывает в ее Плаче из последнего действия. Это плач по судьбе Игоря, своей и плач по Руси.
Неразрывную связь Ярославны со своим народом, композитор подчеркнул тем, что после ее плача звучит хор поселян, который и композиционно, и по мысли продолжает Плач Ярославны, но теперь это уже вселенский плач по русской земле.
Для оттенения эпических героев Бородин ввел персонажи гудошников – Скулы и Ерошки, веселых, негероических, с множеством недостатков, ради спокойной и хмельной жизни бросающих войско Игоря и сбегающих к разгульному князю Галицкому. Комические образы оживляют оперу, подчеркивая возвышенность лирико-эпического действия. В музыкальную стилистику оперы комические герои привносят скоморошьи песни, жанр иронического славления.
Образ Галицкого воплощает зло междоусобицы на Руси. Этого героя нет в "Слове…". В опере у него 2 речитатива и циничная песня. Грубый, циничный, тиран.
Восточные образы привлекательны, контрастны и человечны. Бородин сумел передать колорит восточных плясок и песен. Для Бородина в опер понятие "враг" не значит плохой, как и понятие "свой" не значит хороший. Он не отказывает врагам Руси в достоинстве и чести. Восточные образы в опере разные. Половецкие девушки – томны, пленительны, очаровательны. Мужчины – воины, мужественны, горделивы. Хан Кончак – величественен. Кончаковна – нежная, влюбленная.
Камерно-вокальное творчество Бородина
Бородин написал 16 романсов, 4 из них относятся к раннему периоду. Большинство лучших произведений создано в 1867 – 1868 годах.
Круг тем, образов.

1. образы народного эпоса, сказки – "Спящая княжна", "Песня темного леса"
2. лирические высказывания и психологические зарисовки – "Отравой полны мои песни", "Для берегов Отчизны дальной"
3. бытовое содержание, юмор – "Спесь", "У людей-то в дому"

Круг поэтов – Пушкин, А. Толстой, Некрасов, Гейне, сам Бородин.

Соотношение слова и музыки – Бородин не пытался подобно Даргомыжскому и Мусоргскому, воплощать в музыке речевые интонации. Он брал в основу общее настроение стихотворения. Стремился к обобщенному воплощению поэтических образов. В каждом произведении на первом плане – пластичная и выразительная мелодия, а не речитатив. Отсюда – законченность, закругленность форм.

Партия фортепиано – имеет большое художественное значение, в ней нередко возникают отдельные образы поэтического текста. Ее роль – изобразительная, психологически выразительная.

Сказочные и эпические романсы наиболее значительны и самобытны.

"Спящая княжна" – написана на собственный текст. В нем традиционные для сказок персонажи – спящая красавица и богатырь-освободитель, побеждающий злые чары. Но сказка эта аллегорична: в центральном персонаже угадывается образ России, ждущей пробуждения.

Написан романс в форме рондо. В первой теме-рефрене изображена спящая княжна. В музыке передано настроение вечного покоя, застылости, тишины. Ритмический рисунок рождает ощущение плавного покачивания колыбели. Органный пункт и "нависающие" секунды в аккомпанементе усиливают образ заколдованного, зачарованного пространства, полного всякой нечисти.

Эта тема почти не меняется при своих повторениях. И лишь в кульминации песни композитор неожиданно "изменяет" сказочности. В фантастический мир господства диссонансов, со словами "и княжну освободит", вдруг врывается лучом света яркое до-мажорное трезвучие. Но кульминация, явившись неожиданно, столь же быстро тает. В последних тактах вновь возвращается образ роковой оцепенелости и застылости: "И никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья".

"Песня темного леса" – ее Бородин назвал старой песней.

Симфоническое творчество А. П. Бородина

Симфоническое творчество Бородина представлено тремя симфониями (№3 незакончена), музыкальной картиной "В Средней Азии".

Бородин является основоположником русской классической симфонии, эпического симфонизма. Эту честь он разделил с П. И. Чайковским.

Круг идей и образов в симфоническом творчестве Бородина: воспевание патриотизма и могущества русского народа, изображение его в борьбе и мирной жизни, а также картины Востока и образы природы.

В симфоническом творчестве Бородин тяготеет к программности. Его программность имеет обобщенный характер. Композитор не показывает в музыке последовательного хода событий, поэтапного развития сюжета.

Композиции произведений Бородина стройны, классически закругленные.

В симфоническое творчество Бородин привносит принципы эпической драматургии. Развитие симфонический произведений происходит неторопливо, постепенно, картинность и контрастность преобладают над конфликтностью.

Из принципов развития преобладают вариационность, вариантность, повтор, полифоническое развитие. Мотивная разработка не характерна.

Симфоническая музыка пронизана песенностью.

В оркестровке Бородин следует традициям Глинки. Он использует чистые тембры. В результате оркестровка яркая, нарядная, праздничная, ясная. Он использует прием имитации народных инструментов (кларнет – свирель, арфа и пиццикато струнных –

гусли). Часть использует унисоны в оркестре, мощные аккорды меди и струнной группы, для того, чтобы усилить богатырский характер музыки.
Самым выдающимся симфоническим произведением Бородина является Вторая симфония ("Богатырская"). Она создавалась параллельно с "Князем Игорем" (1869 – 1876), и их образы взаимосвязаны. "Богатырской" симфонию назвал В. В. Стасов. М. П. Мусоргский назвал ее "героической славянской".
Эту симфонию можно отнести к произведению со скрытой программой. Относительно ее содержания у музыковедов нет единого мнения. Известны слова Стасова: "Сим Бородин рассказывал мне не раз, что в Адажио он желал нарисовать фигуру Баяна, в первой часть собрание русских богатырей, в финале – сцену богатырского пира". С тех пор название "Богатырская" укрепилось очень прочно. Однако Б. Асафьев усомнился в столь конкретной программе. Хотя, безусловно, образы, созданные в симфонии, монументальны, величественны и широки, и созвучны русскому богатырскому эпосу.
Симфония состоит из четырех частей. Первая часть (си минор) – сонатное allegro. Главная партия является зерном симфонии, ее главным образом. Октавные удвоения, настойчивое повторение тоники, трихордовые интонации, повторы темы придают устойчивость, силу, решительность. Она звучит призывно, как боевой клич. Интонационно тема близка речевым возгласам и русским былинным напевам. Смена двух хроматических вариантов одной ступени: ре-диез и ре-бекар – "хроматизм в разбивку" характерен для русских народных песен. Тема своеобразна в ладовом отношении. Здесь есть признаки и мажора (ре-диез), и минора (ре-бекар), и фригийского лада (до-бекар), хотя основной тональностью является си минор. Это облегчает переход в ре мажор.
Побочная партия – задушевная, спокойная, светлая. Она близка своей распевностью и пластичностью русским народным лирическим песням. Эта тема воспринимается как выражение лирического чувства. Побочная не противопоставляется главной, а дополняет ее. Образуется то же соотношение богатырского и лирического образа, что и в опере (Игорь, Ярославна).
Экспозиция заканчивается утверждением богатырского образа – заключительная партия основана на интонациях главной.
Разработка построена по принципу эпической драматургии, основана на картинности. Она содержит несколько сходных разделов. После небольшого вступительного раздела следует эпизод в стремительном движении, на остинатном ритме скачки. Звучат интонации главной партии. Возникает драматическое напряжение, которое поддерживается средствами гармонии, полифоническим развитием, динамикой. Новый эпизод – лирическая зарисовка: проведение побочной партии в тональности ре-бемоль мажор. Движение не останавливается, но несколько успокаивается. Это передышка, после которой вновь идет драматическая картина скачки.
Начало репризы является кульминацией разработки. В репризе композитор усиливает внутреннюю сущность двух ведущих тем: главная партия становится еще более могучей, побочная – нежнее, мягче, тоньше.
Вторая часть симфонии Скерцо написана в трехчастной форме. Крайние разделы можно рассматривать как сонатную форму без разработки. Первая тема стремительная, вторая напевная, страстная, порывистая, с синкопированным ритмом. Здесь композитор вводит образы Востока. Наиболее ярко они представлены в трио. Томная медлительная мелодия. В гармонии пряные обороты, в басах - мерное покачивание на органном пункте. Мелодия из трио – это вариант побочной партии из первой части.
Далее развиваясь, она переходит в суровые унисонные фразы, которые вновь напоминают о главной партии первой части. Так осуществляется связь между частями, возникает единство цикла.
Третья часть. Сонатная форма. Анданте воспринимается как песнь Баяна. Спокойно у валторны звучит песенная мелодия в сопровождении гусельных переборов. В теме

трихордовые интонации, остановки на устоях и постоянное возвращение к ним. Это главная партия.
Побочная партия – на фоне тремоло струнных несколько раз проходит короткая песенная фраза. Она интонационно связана с главной партией.
В разработке - драматическое напряжение, разрозненные мотивы из экспозиции. Они приобретают грозный характер.
Реприза начинается возвращением главной партии. Ликование. Весь оркестр. Как отдаленное напоминание о минувших тревогах, звучит побочная партия.
Четвертая часть без перерыва следует за третьей. Сонатная форма. Это образ веселящейся Руси. Вступление. В стремительном движении сменяются темы, плясовые попевки. Главная партия – лихая, бойкая пляска. Те же трихордовые обороты, что и в побочной партии первой части или в главной партии третьей части. Вариационное развитие. Побочная партия – плясовая, хотя носит более певучий, плавный характер. Приближается к хороводным песням.
В разработке и репризе продолжается варьирование тем. Кульминацией финала и всей симфонии является проведение побочной партии в до мажоре в конце разработки.
Исторической значение симфонического творчества Бородина велико. Он явился основоположником русского эпического симфонизма, который стал одним из основных в русской музыке.

Характеристика русской музыкальной культуры первой половины XIX века

Первая половина XIX века – центральный период в русской музыке, это расцвет эпохи русского романтизма, это период, ознаменованный появлением классической национальной композиторской школы, это период известности русской музыки в других странах.
На развитие культуры повлияли такие события, как Отечественная война 1812 года, восстание декабристов 1825 года, их идеи. Эти явления способствовали формированию национального самосознания, утверждению идей патриотизма.
Другим явлением, оказавшим влияние – творчество А. С. Пушкина. Он явился основоположником русской классической литературы, создателем национального литературного русского языка. Все композиторы XIX века обращались к поэзии Пушкина.

Развитие музыкальной жизни того времени было обусловлено своеобразными и противоречивыми событиями. С одной стороны, к музыке в России не относились как к серьезному делу, в стране даже не было специальных музыкальных учебных заведений (консерваторий). Обучение музыке считалось любительством (дворянские дети музицировали с детства вне зависимости от природных данных), а получение профессии музыканта – уделом представителей низших слоев общества. Отечественные таланты, не имея возможности получить систематические знания, явно проигрывали заезжим иностранным гастролерам. На сценах столичных музыкальных театров царили итальянские примадонны, а частными учителями музыки были, как правило, усердные немцы, внесшие большой вклад в становление русского музыкального образования. Остается добавить, что уточенные вкусы русской аристократии и высокие гонорары влекли в Петербург и Москву не только скромных домашних педагогов, но и европейских знаменитостей. В разное время здесь концертировали блестящая польская пианистка М. Шимановская, великие композиторы Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман. Одаренному ирландскому пианисту, педагогу Джону Фильду удалось основать в России фортепианную школу (среди его учеников – Глинка, Верстовский, Одоевский, Гурилев, Ласковский).

С другой стороны, роль музыки и музицирования в жизни аристократии и широких городских слоев населения была необычайно велика. Общественная значимость музыкального искусства способствовала рождению в 20-х годах русской музыкальной критики, у истоков которой стояли В. Ф. Одоевский, А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин. Приметой нового столетия становится расцвет концертного исполнительства: в 1802 году а Петербурге было открыто Филармоническое общество, занимавшееся регулярной организацией концертов. В хоровом исполнительстве по-прежнему важную роль играла Придворная певческая капелла, в репертуар которой входила русская духовная музыка.

Скромной общественное положение русских музыкантов-профессионалов нередко было связано с их социальным происхождением. Среди них было немало крепостных, что, как известно, весьма затрудняло творческую реализацию одаренного человека. и все же заметным явлением музыкальной жизни стала деятельность Д. Н. Кашина (он был крепостным помещика Г. И. Бибикова) – композитора, педагога, пианиста. «Русским Гайдном» называли другого прекрасного дирижера и композитора С. А. Дегтярева (крепостного графа Н. П. Шереметьева) – создателя первой патриотической русской оратории «Минин и Пожарский».

История музыки сохранила память о русских пианистах А. Д. Жилине, И. И. Геништы, И. Ф. Ласковском, скрипаче Г. А. Рачинском, виолончелисте Мих. Ю. Виельгорском, певцах и певицах: Е. С. Сандуновой, О. А. Петровой, А. Я. Петровой-Воробьевой.

Жанры творчества.

Расцвета достигает жанры вокальной лирики.

Опера тоже получила развитие. Появляются новые жанры: волшебная опера, историческая опера. Эти два жанра становятся ведущими, но продолжает существовать и комическая опера, хотя интерес к ней падает.

Первая волшебная опера в России появилась в 1803 году в Петербурге. Это опера Кауэра «Дунайская русалка». Она была переделана на русский лад и стала «Днепровской русалкой». Давыдов взялся за написание продолжения оперы и создал 4 оперы на один сюжет.

Историческая опера. Первым, кто обратился к этому жанру, был итальянский композитор Кавос. В 1815 году появилась опера «Иван Сусанин».

Вплоть до оперы глинки она не сходила со сцены, была популярна.

Оперы Верстовского соединяют черты исторической и волшебной оперы. «Аскольдова могила».

Первые оперы были с разговорными диалогами.

Большую популярность приобретает водевиля – это французский жанр – комедия с танцами. Основатель русского водевиля стал драматург Шаховской.
Жанр «трагедия на музыке». Традиции Фомина продолжил Козловский
Расцвет русского балета. Если в XVIII веке балет представлял собой дивертисмент, то в первой половине XIX века балет формируется как жанр. Он был связан с романтическим сюжетом.
Инструментальная музыка – скрипка, виолончель. Популярный жанр – вариации на темы романсов, танцевальные пьесы – мазурка, вальс, полька. Фортепианная миниатюра в творчестве Гурилева. Основоположник жанра прелюдии.

Общая характеристика творчества Н. А. Римского-Корсакова (1844 – 1908)
Римский-Корсаков занимает особое место в русской музыкальной культуре. Начав свой путь, как современник эпохи революционного народничества, в конце он стал и современником революции 1905 года.
Творческая энергия Римского-Корсакова не иссякала на протяжении всей жизни.
Деятельность. Композитор. Автор оперных, симфонических и камерных произведений, получивший мировое признание.
Он вошел в историю музыки как мастер, педагог, воспитавший не одно поколение композиторов (Лядов, Лысенко, Глазунов).
Его педагогическая работа связана с разными учреждениями: Бесплатной музыкальной школой, Придворной певческой капеллой, но особенно с Петербургской консерваторией.
Велико значение Римского-Корсакова как собирателя народной песни и пропагандиста русского народного творчества. Им составлены и гармонизованы 2 сборника русских народных песен (100 и 40).
В круг творческой деятельности Римского-Корсакова входило и исполнительство. Он выступал как дирижер в концертах РМО, Бесплатной музыкальной школы.
Ценно и литературное наследие: «Летопись моей музыкальной жизни», «Основы оркестровки», «Учебник гармонии».
Критические работы: «О музыкальном образовании», «Теория композиции».
Особой областью деятельности явилась работа в качестве редактора произведений других авторов (подготовил к изданию «Каменного гостя», «Бориса Годунова», «Хованщину», «Князя Игоря», 2, 3 симфонии Бородина).
Казалось бы, все сделанное Римским-Корсаковым, просто не возможно в пределах одной человеческой жизни. Но здесь выступает одна из самых отличительных черт его личности – исключительная работоспособность и дисциплина труда.
Жанры творчества. Творчество Римского-Корсакова очень многогранно.
15 опер: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушек», «Кащей бессмертный» и др.

Симфонические произведения: сюиты «Антар», «Шехерезада», «Испанское каприччио», картины «Садко», «Сказка», «Светлый праздник», увертюры, симфонии, симфониетта, концерт для фортепиано с оркестром.
Около 80 романсов, хоры.

Главные темы, образы творчества:

История («Псковитянка»).
Сказка и лирика («Снегурочка»),
пейзаж, мир природы («Садко», «Шехерезада»).

Образ русского народа раскрывается как образ художника, творца чудесных песен и сказок. Часто его герои музыканты или сказители: Лель, Садко, Шехерезада. На первый план выступают образы, олицетворяющие ум и художественную одаренность русского народа. Римский-Корсаков сосредоточил свое внимание на нравственных и эстетических идеалах народа. В самом искусстве он видел одно из проявлений духовности народа.

Традиции и новаторство.

Как и другие композиторы, Римский-Корсаков был ярко национальный художник, воспринявший традиции Глинки. В своем творчестве он опирался на русскую народную песенность.

Но при этом он был чуток к национальному фольклору других народов. В этом тоже сходство с кучкистами.

На рубеже 60 – 70-х годов он, как и Мусоргский, увлекся идеей народной музыкальной драмы и создал оперу «Псковитянка».

Как и Бородина, Римского-Корсакова привлекали эпические мотивы, и основу для них он также обрел в творчестве Глинки, в первую очередь в опере «Руслан и Людмила», и в народной музыке. Эпические мотивы легли в основу таких опер Римского-Корсакова, как «Снегурочка», «Садко», «сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», симфонических картин «Садко» и «Шехерезада».

Помимо эпоса, Римский-Корсаков тяготел к лирико-психологическим сюжетам (оперы «Царская невеста», «Моцарт и Сальери», «Майская ночь»), соприкасаясь при этом не только с «кучкистами», Даргомыжским, но и с творчеством Чайковского.

По особенностям своего дарования и мироощущению Римский-Корсаков принадлежит к числу художников-оптимистов.

Однако индивидуальность этого композитора связана, конечно, со сказкой. Он – мастер, чувствующий красоту и считающий ее мерилом всего: жизни, искусства, философии. Всем своим творчеством он проповедует гармонию человека с природой и искусством.

Оперное творчество Римского-Корсакова

Римский-Корсаков предстает как оперный композитор. Он написал 15 опер, и ему принадлежит редакция двух опер Мусоргского и оперы Бородина, он принимал участие в редактировании оперы Даргомыжского «Каменный гость».

Оперы Римского-Корсакова различны по содержанию, по своим формам и музыкальной драматургии. Среди них: исторические, сказочные, лирико-драматические, лирико-комедийные, сатирические произведения.

Наряду с монументальными произведениями композитор создает небольшие одноактные оперы камерного характера. Большая часть опер Римского-Корсакова написана на русские сюжеты, заимствованные из классической русской литературы и народного творчества.

Историческая тема

Первая опера – «*Псковитянка*». Она была задумана в конце 60-х годов на сюжет исторической пьесы Л. Мея. В опере нашла отражение борьба между вольными городами Новгородом и Псковом и царем Иваном IV , стремившимся подчинить их единой государственной власти. Поставлена в 1873 году. Это опера-летопись.

Опера «Боярыня вера Шелога» по драме Л. Мея – одноактная опера. По сюжету – это пролог к опере «Псковитянка». По Жанру это психологическая драма.

Опера «Царская невеста» (1898) по драме Л. Мея. Здесь действующими лицами являются подлинные исторические реальные герои. Времена Ивана Грозного. По жанру это психологическая драма. Здесь главной является морально-этическая, философская тема.

Таким образом, историческая тема преломляется разнообразно.

Сказочная тема

«Майская ночь» (1878) по повести Гоголя. Это лирико-комедийная опера.

«Снегурочка» (1880) - опера-сказка («весенняя сказка») с чертами лирико-психологической оперы. По пьесе Н. Островского.

«Сказка о царе Салтане»(1899) - по Пушкину. Это только сказка.

«Кащей бессмертный» - одноактная опера. Римский-Корсаков назвал ее «Осенняя сказочка». Новая трактовка сказки. Нет психологизации. Этическая идея. Кащеевна из злой превращается в любящую женщину и плакучую иву. Иван-царевич победил Кащея. Смерть Кащея в слезе Кащеевны. Этическая победа – победить зло можно только добром. Это христианская идея. Красота не может быть злой. Если она настоящая, то обязательно превратиться в добро, если она ложная, то обратиться уродством. Эта сказка символична.

«Золотой петушок» - сказка-сатира. По Пушкину. Это произведение не было допущено цензурой к постановке. Это последнее произведение Римского-Корсакова.

«Садко» (1896). По жанру былина.

«Сказание о невидимом граде Китеже»(1904) - легенда.

«*Моцарт и Сальери»* по Пушкину. Одноактная опера. Нет женщины в опере. Это первый случай. Смело! Это речитативная опера. Это психологическая драма.

«Пан Воевода», «Сервилия», «Ночь перед Рождеством».

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка»

Через 13 лет после создания оперы «Снегурочка» Римский-Корсаков написал жене, что тот, кто не любит «Снегурочки», не понимает его сочинений вообще. Рассказам о своем любимом детище композитор много уделяет в письмах, в беседах, о которых потом вспоминали друзья и близкие, в своей книге «Летопись». Он называл ее своей Девятой симфонией, хотя творческий путь его еще близок к началу. Ни об одном из своих сочинений он так много не сообщал.

Но прежде чем познакомить вас с основными мыслями композитора об этом произведении, скажет несколько слов о пьесе А. Н. Островского, по которой написана опера. Здесь нет показа сильных страстей, близких к жизни характеров и ситуаций. Островский на основе народной сказки о Снегурочке создал пьесу, тяготеющую к народному театру. Музыку к этой пьесе написал П. И. Чайковский, в спектакле играли знаменитые актеры, в том числе М. Ермолова и И. Самарин, но постановка успеха не имела. Это было в 1873 году. Год спустя Римский-Корсаков прочитал сказку Островского, и она не произвела на него впечатления, о чем он в своей «Летописи» сообщает: «В чтении она тогда мне мало понравилась; царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой жизни, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно, и то, и другое, и третье». Эти слова Римского-Корсакова служат пояснением, хотя и частичным, провала пьесы Островского. Прошло несколько лет, и ситуация изменилась. Искусство все больше отходило от призывов к прямому изображению действительности. Римский-Корсаков перечитывал пьесу и «точно прозрел на ее удивительную красоту».

Опера «Снегурочка» написана была необычайно быстро, за лето 1889 года. Композитор сочинял ее на даче в Стелево, к югу от Петербурга.

Он воссоздал в ней представления, обычаи древних славян, образы языческой обрядовой поэзии. Композитор так писал об этом: «Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель, Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу».

Действие оперы происходит в сказочном царстве берендеев, где все люди добры и справедливы, любят искусство. Ложь и обман считаются преступлением. Берендеи поклоняются природе и солнцу – источнику жизни на земле. Люди жили в гармонии с природой и все трудности своей жизни объясняли гневом божеств, рассердившихся на людей за несоблюдение обрядов и обычаев. Нежная прекрасная Снегурочка, дочь Мороза и весны, живет среди людей и тем самым нарушает сложившиеся законы природы, за что гневается на страну Берендеев Ярило-солнце.

Одной из главных идей оперы становится мысль о гармонии человека и природы как условии полного счастья. Эпиграфом к «Снегурочке» могли бы стать слова царя Берендея: «Полна чудес могучая природа!». Композитор прославляет идеальную сказочную страну, где народ-земледелец исповедует высокую нравственность и живет в полной гармонии с окружающей естественной средой.

По жанру «Снегурочку» можно отнести к сказочно-эпической и одновременно лирической опере. В ее драматургии сплелись несколько линий.

Правдивое изображение жизни и быта людей сочетается с миром фантастики, сказки. Царь Берендей, Бермята, Купава, Лель и Мизгирь, Бобыль и Бобылиха – образы реалистические. Весна-Красна, Дед-Мороз, Леший – фантастические, сказочные герои.

Образ Снегурочки – дочери Мороза и весны – сочетает в себе реальные девичьи черты с фантастическими, сказочными. Снегурочка – дитя природы и тесно связана с ней. Кроме того, в ее образе олицетворено великое чувство любви, под воздействием которого тает холодное сердечко дочери Мороза.

Фантастические персонажи.

Опера открывается оркестровым вступлением, рисующим обстановку действия и вводящим в поэтическую атмосферу и настроение оперы. Это одновременно и зимний пейзаж и экспозиция сказочных образов: Деда-Мороза, Весны Красны, Лешего. Среди многих попевок и мелодических тем, на которых основано выступление, выделяются две: тема Деда-Мороза (суровая властная) и тема весны (мягкая, широкая, певучая мелодия). На этом фоне звучит таинственный и властный речитатив Лешего, возвещающего об окончании Зимы.

Сцена Весны с птицами состоит из двух номеров – арии Весны и хора птиц. В арии весны – воспоминания о далеких южных странах. Композитор использует отдельные восточные элементы (хроматика, прихотливая ритмика в мелодии).

Песни и пляски птиц, в их основе положены два напева народно-песенного склада («Сбирались птицы» и «Орел воевода»).

Игры птиц прерываются появлением Деда-Мороза. Его образ раскрывается в его песне – рассказ о своем могуществе и веселых проказах. Размашистые ходы мелодии, интонационно родственные лейтмотиву Мороза, энергичные восклицания «Любо, мне!», ритмически четкое оркестровое сопровождение придают образу Мороза удалой, сказочно-богатырский характер. Вместе с тем, в музыке ярко выражен фантастический характер. Это создает гармония: увеличенные трезвучия, длительно тянущиеся диссонирующие аккорды.

В последующем речитативе весны и Мороза впервые появляется лейтмотив Ярилы-Солнца. Образ грозного и могущественного божества, враждебного Морозу и Снегурочке, возникает в короткой теме сурового характера с энергичным и немного угловатым ритмическим рисунком.

В третьем действии – сцена Лешего и Мизгиря. Это большая симфоническая картина волшебных превращений сказочно ожившего леса. Она построена на симфоническом развитии тем Снегурочки, Мизгиря, Лешего. Тема Светляков.

Особые средства музыкальной выразительности использует композитор в характеристиках сказочных персонажей, в фантастических сценах. Здесь преобладают инструментально-колористические приемы и сложные гармонические комплексы. Например, Леший обрисован тритоновыми интонациями, светляки – альтерированными доминантовыми созвучиями. В числе гармонических открытий композитора – система увеличенных ладов, развитая в его поздних сочинениях.

Лирическое начало оперы связано прежде всего с историей любви главной героини – **Снегурочки**. Экспозиция ее необычного образа дана в прологе. Полуреальный-полуфантастический персонаж, рожденный союзом тепла (Весны) и холода (Мороза), подобно героиням сказок, стремится стать человеком.

Ария из пролога («С подружками по ягоды ходить») – первая характеристика героини, рисует холодновато-грациозные черты прекрасного лесного существа. Эта тема является одним из главных лейтмотивов оперы. В мелодике преобладают мотивы инструментального характера, проходящие у флейты. Колоратуры Снегурочки создают ощущение легкости, воздушности.

В среднем разделе – обращение Снегурочки к Морозу («Пусти, отец»). Здесь появляется новая кантиленная тема («В сумеречки тебя утешу»).

Ариетта Снегурочки из Пролога. В партии Снегурочки возникает теплая кантиленная мелодия, воплощающая ее влечение к людям, предчувствие душевного преображения и любви («Слыхала я, слыхала»). Полутоновые хроматические интонации звучат напряженно, аккорды флейт. Легкое ощущение фантастики. Эта тема тоже приобретает значение лейтмотива.

Ариетта Снегурочки из 1 действия «Как больно здесь! Как сердцу тяжко стало» – получают развитие лирические, реально человеческие черты образа. Они почти совсем заслоняют сказочность. Музыка ариетты полна теплоты и задушевности. Но флейта.

Ариозо Снегурочки из 3 действия – первые фразы «Пригожий Лель, ужель тебе не жалко» – в Снегурочке просыпается ревность.. В нем встречаются мелодические обороты из ариетты первого действия.

Сцена Снегурочки с Мизгирем. Внутри дуэта – ариозо Мизгиря «На теплом синем море, у острова Гурмыза». Мизгирь пытается привлечь снегурочку подарком – жемчугом. В ариозо – легкий восточный колорит, что связывается с упоминанием о далеких заморских странах, в которых побывал Мизгирь. В дальнейшем появляется лейтмотив Мизгиря (из финала первого действия) на слова «Безумец я, любовью опьяненный» в оркестре лейтмотив Мизгиря и лейтмотив Снегурочки.

Сцена Снегурочки и Весны из 4 действия. Печально и надломлено звучат призыва Снегурочки, обращенные к матери-Весне («Родимая, в слезах тоски и горя»). Выразительные вокальные фразы чередуются с жалобными мотивами гобоя.

Дуэт Снегурочки и Мизгиря из 4 действия. Сердце Снегурочки теперь наполнено теплом любви. Она готова ответить любовью на любовь. Происшедшая перемена отражается в музыкальной характеристике Снегурочки. Появляются песенные интонации «О милый мой, твоя, твоя».

Кульминацией развития образа Снегурочки является *сцена таяния* (финал оперы). Ее ариозо наполнено человеческими лирическими чувствами. Исчезновение героини по лучами грозного Ярилы-солнца начинается со слов: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг!», когда в музыке возвращаются интонации ариетты из пролога. Пробудившееся в Снегурочке чувство любви воплощается в мелодии широкого дыхания, полной глубокого истинно человеческого чувства «Люблю и таю». Эта сцена включает все темы снегурочки, ранее звучавшие в опере.

Реальные образы. Многочисленные старинные обряды поклонения Солнцу, Римский-Корсаков широко использует подлинные народные тексты и мелодии.

Примером может служить сцена проводов Масленицы (пролог) – яркой картины веселого народного праздника. В ней звучат три календарные песни: «Каледа-маледа» («У нас с гор потоки»), «А мы Масленицу дожидаем» («Веселенько встречать, привечать»), «Даланынь, даланынь» («Раным-рано куры запели»). Чередование красочных народно-песенных эпизодов объединено многократно проведенным припевом «Ой, честная Масленица, ой!».

В свадебной сцене их I действия композитор воспроизводит выкуп невесты. Основным музыкальным материалом сцены служат две подлинные свадебные песни – «Как за речкою да за быстрою» (характеризует жениха) и «Как не пава-свет по двору ходит» (характеризует невесту).

Сцена народного праздника в заповедном лесу (3 действие) насыщена хороводами, песнями и плясками. Хор «Ай, во поле липенька!». Здесь же плясовая песня Бобыля «Купался бобер».

Среди персонажей из среды берендеев выделяется пастух **Лель**. В его образе Римский-Корсаков прославляет неиссякаемые творческие силы народа. Одновременно Лель является воплощением солнечного Ярилиного начала, дарящего людям силу любви. Этот герой охарактеризован тремя прекрасными песнями – протяжной «Земляничка-ягодка» и хороводными «Как по лесу лес шумит» и «Туча со громом сговаривалась»; оркестровое сопровождение песен имитирует тембры народных инструментов.

Берендей – мудрый правитель и тонкий ценитель красоты. Во втором действии дуэт с Купавой («Батюшка! Светлый царь!»).

Сцена суда – открывается шествием царя Берендея.

Каватина царя Берендея «Полна, полна чудес могучая природа». Берендей поражен красотой Снегурочки, которую он может сравнить с красотой весеннего цветка – ландыша. Каватина раскрывает внутреннюю сущность царя Берендея – его поэтическую натуру.

В финале оперы царь Берендей разъясняет смысл происходящего: «Дочь Мороза, холодная Снегурочка погибла, 15 лет на нас сердилось Солнце; теперь, с ее чудесною кончиной, вмешательство мороза прекратилось. Веселый Лель, запой Яриле песню хвалебную, а мы к тебе пристанем». Народ радостно славит Солнце. Финальный хор: «Свет и сила, бог Ярило».

Купава – страстная, увлекающаяся девушка, открыто и темпераментно выражающая свои чувства. Ариетта из 1 действия «Снегурочка! Я счастлива!» - лейтмотив Купавы. Подвижная ариетта, воплощение радостных чувств Купавы.

В музыкальной характеристике берендеев большое развитие получил древний славянский фольклор. Композитор использовал самые архаичные его пласты – календарно-обрядовые песни, былины, заклички. В финале оперы воссоздан облик ритуального языческого гимна (одиннадцатидольный хор «Свет и сила, бог Ярило»). Славянскую окрашенность музыке придают ладовая переменность, неквадратная метроритмика, поступенность мелодики, использование диатонических ладов, архаичные квартовые гармонии.

Симфонизация оперы. В опере композитор для характеристики действующих лиц использовал устойчивые тематические образования. Сам композитор подразделил весь музыкальный материал оперы на три вида. К первому он относит собственно лейтмотивы (например, Мороза, Весны, Ярилы). Ко второму – темы-«воспоминания», которые повторяются на протяжении оперы. К третьему виду – мотивы, которые служат для характеристики конкретной ситуации (например, мелодии Леля).Кроме того. В опере широко применяются лейттембры и лейтгармонии (например, флейта у Снегурочки, валторна у Весны, кларнет у Леля).

Роль оркестра в опере велика – проведение лейттем, воспоминаний. Оркестровые эпизоды, вступления к актам непосредственно связаны с действием. Таким образом осуществляется сквозное развитие оперы.

«Садко»

Опера «Садко» была создана спустя почти 30 лет после симфонической картины на этот сюжет (1895 – 1896), в ней композитор использовал тематический материал своего раннего сочинения. Работая над либретто оперы (в сочинении либретто принимали участие Н. М. Штруп, В. В. Ястребцев и В. И. Бельский), Римский-Корсаков изучил многочисленные варианты новгородских былин, соединив в сценарии легенду о чудесных странствиях Садко с событиями, произошедшими в Новгороде. Образ морской царевны Волховы был взят из народной сказки «Василиса премудрая и Морской царь».

Опера состоит из 7 картин. Краткое содержание.

Первая картина. Садко, бедный гусляр, на пиру новгородской братчины (союз новгородского купечества) отказывается воспевать богатую жизнь купцов и смело высказывает свои мечты о далеких путешествиях и подвигах с целью прославить родной город. За это садко осмеян купцами и изгнан с пира.

Вторая картина. Ночью на берегу Ильмень-озера перед Садко появляются дочери Морского царя, привлеченные пением игрою садко на гуслях. Среди них и младшая – Волхова. Гусляр и морская царевна полюбили друг друга. При прощании Волхова обещает Садко подарить золотых рыбок в награду за его песни. Она предсказывает ему славу и богатство.

Третья картина. Жена садко Любава Буслаева тоскует, видя охлаждение к ней мужа. В горнице появляется Садко. Он грезит и Морской царевне. В ответ на тревожные вопросы Любавы садко сообщает о своем намерении «биться о велик заклад2 с купцами новгородскими.

Четвертая картина. На пристани в Новгороде, при всем народе, Садко спорит с купцами, что выловит из Ильмень-озера рыбу-золото перо. Из спора Садко выходит победителем. Народ славит садко. Иноземные гости приглашают посетить их родные страны. Садко снаряжает корабли и отправляется в далекое плавание.

Пятая картина. 12 лет путешествовал Садко, но однажды его корабль остановился среди моря, задержанный великой силой. Садко понимает, что настало время встретиться с Морской царевной. Садко погружается в Подводное царство.

Шестая картина происходит на дне морском. Садко венчается с Волховой. На свадебной пиру, под наигрыш гусляра, пускается в пляс все Подводное царство. Поднимается буря – гибнут корабли. В разгар пляски появляется Видение – Старчище-могуч богатырь в облики калики перехожего. Он прекращает пляску и повелевает подводному царству исчезнуть, Морской царевне превратиться в реку, а Садко вернуться в Новгород и служить родной земле.

Седьмая картина. Садко чудесным образом оказывается у стен Новгорода. Морская царевна прощается со спящим гусляром и превращается в реку Волхов. Садко встречает жену и возвращающуюся из странствий дружину. Он рассказывает новгородцам о своих путешествиях и приключениях. Народ славит садко, соре синее, великий Новгород.

По жанру – это опера-былина. Здесь нет сказочности «Снегурочки». Композитор связал былину с историческим прошлым Руси XI – XII вв. Он обратился к теме противостояния бедного новгородского народа и богатого купечества. Новгород в опере – это романтический образ Древней Руси, поэтической и прекрасной, сохраненной в памяти народа как национальная ценность.

«Садко» можно считать образцом классической **эпической оперой**. Форма оперы отличается стройностью. Разнообразные повторы и симметричные обрамления сцен

подчеркивают ее былиность. Все линии сюжета подчинены неторопливому эпическому повествованию.
Основу музыкальной драматургии оперы составляет сопоставление бытовых сцен с картинами Подводного царства.
В изображении новгородского мира господствует народно-песенное начало. Римский-Корсаков редко пользуется цитатами (в «Садко» есть только три цитаты: былина «Соловей Будимирович», духовный стих о «Голубиной книге» и мелодия из «Обизода»). Он свободно претворяет народную песенность, творчески обобщая ее интонационные особенности. Главное средство музыкальной характеристики новгородцев – «обобщение через песню» (А. И. Кандинский). Здесь композитор опирается на народный мелос разных жанров, но больше всего - на жанр былины.
Например, былина и сказка Нежаты, одиннадцатидольный хор «Будет красен день», хоры корабельщиков.
Но ярче всего эпичность воплощена в речитативах самого Садко, которые были созданы под впечатлением былин известного сказителя Т. Г. Рябинина, выступления которого Римский-Корсаков слушал в Петербурге.
Образ главного героя Садко воплощает основную идею оперы – бессмертие и величие народного творчества. Композитор наделил Садко благородством, мужеством, верностью долгу, то есть теми качествами, которые присущи положительным героям русских сказок. Но в отличие от них гусляр – человек высокой мечты и вдохновенный художник, жаждущий прославить Великий Новгород по всему свету. Песня помогает ему покорить подводный мир и сердце морской царевны, выйти победителем в борьбе с людской несправедливостью.
Подводное царство, фантастические образы. Композитор использовал целый комплекс сложных ладогармонических средств – гамму тон-полутон («морская гамма»), уменьшенный лад, малотерцовые ряды трезвучий, увеличенные гармонии, передающие зыбкость, изменчивость.
В характеристиках волшебных персонажей, в отличие от реальных героев, царит инструментальное начало. Мелодии подводного царства причудливы и «не песенны».

Фантастические образы в опере даны в обобщенном плане. Исключение составляет Волхова. Полюбив Садко за его талант, Волхова обретает человеческие черты, но в отличие от Снегурочки, она не стремиться в людской мир. Двойственная природа Волховы воплощена в музыке с помощью интонаций двух типов – инструментальных (волшебная сущность) и песенных (чувство любви).
Кульминацией образа Волховы является ее Колыбельная, где сплелось реальное и фантастическое начала.
Симфонизация оперы. Наиболее ярко симфонизация проявилась в изображении Подводного царства в 6 картине. Лейтмотивная техника. Через всю оперу проходят темы Волховы, Морского царя, подводного царства, моря, золотых рыб, а также тема Новгорода.

Н.Римский-Корсаков «Царская невеста»
Опера в четырёх действиях; либретто автора и И. Тюменева по одноименной драме Л. Мея.
Первая постановка: Москва, 22 октября (3 ноября) 1899 года.
Действующие лица:
Василий Степанович Собакин, новгородский купец (бас),
Марфа, его дочь (сопрано),
Григорий Григорьевич Грязной, опричник (баритон),
Григорий Лукьянович Малюта-Скуратов, опричник (бас),
Иван Сергеевич Лыков, боярин (тенор),

Любаша (меццо-сопрано),
Елисей Бомелий, царский лекарь (тенор),
Домна Ивановна Сабурова, купеческая жена (сопрано),
Дуняша, её дочь, подруга Марфы (меццо-сопрано),
Петровна, ключница Собакиных (меццо-сопрано),
царский истопник (бас),
сенная девушка (меццо-сопрано),
молодой парень (тенор).
Два знатных вершника, опричники, песенники и песенницы, плясуньи, бояре и боярыни, сенные девушки, слуги, народ.
Действие происходит в Александровской слободе осенью 1572 года.

Нерадостно на душе у молодого царского опричника Григория Грязного. С недавних пор ему наскучили лихие забавы. Он впервые в жизни испытал чувство всепоглощающей любви. Напрасно засылал Григорий Грязной сватов к отцу полюбившейся ему Марфы. Купец Собакин наотрез отказал ему, сказав, что Марфа уже просватана за боярина Ивана Лыкова. Стремясь забыться, Григорий созвал к себе на пирушку опричников во главе с Малютой Скуратовым. С ними пришли царский лекарь Бомелий и Иван Лыков. Гости славят радушие и гостеприимство хозяина. Лыков, недавно возвратившийся из заморских стран, рассказывает о том, что видел. Свой рассказ он заканчивает здравицей в честь мудрого государя Ивана IV. Пением и плясками песенников и песенниц Грязной развлекает гостей. Светает. Все расходятся. По просьбе хозяина остается только Бомелий. У Грязного к нему есть важное дело. Обещая щедро наградить за услугу, он просит лекаря достать ему такое снадобье, которым можно приворожить девушку. Их разговор подслушала любовница Грязного Любаша. Она и раньше замечала, что возлюбленный охладел к ней; теперь Любашу охватили ревнивые подозрения. Но своего счастья она не уступит и жестоко отомстит злодейке-разлучнице.

Улица в Александровской слободе. Вечереет. Народ выходит из монастыря. Среди прочих – Марфа и Дуняша, сопровождаемые ключницей Собакиных Петровной. Все мысли Марфы о любимом женихе, Иване Лыкове. Беседу девушек прерывает появление двух неизвестных всадников. Один из них пристально смотрит на Марфу. Это Иван Грозный. Марфа не узнаёт царя, закутанного в богатые одежды, но пугается властного взгляда. Надвигаются сумерки. Улица пустеет. Любаша подкрадывается к дому Собакиных и заглядывает в окно. Красота Марфы поражает её. Любаша решает погубить соперницу, подменив ядом приворотное зелье, выпрошенное Грязным. На стук Любаши выходит Бомелий. Он готов выполнить её просьбу, но взамен требует любви. Любаша с возмущением отвергает его притязания. Но беспечно-радостный смех Марфы, доносящийся из дома, вызывает у Любаши новые душевные муки; в приливе отчаянной решимости она соглашается на позорную сделку с ненавистным ей Бомелием.

В доме Собакиных идут приготовления к свадьбе. Пора бы уж справить её, да помешали царские смотрины, на которые собрали во дворец самых красивых девушек. Лыков обеспокоен; взволнован и Грязной. Наконец Марфа возвращается с царских смотрин. Все успокаиваются, поздравляя жениха и невесту. Воспользовавшись случаем, Грязной незаметно сыплет в чарку Марфы зелье. Внезапно появляется Малюта с боярами; он пришел сообщить, что царь избрал себе в жёны не Дуняшу, как надеялись влюблённые, а Марфу.

Палата в царском тереме. Тяжёлое раздумье Собакина, глубоко опечаленного болезнью дочери, от которой её никто не может излечить, прервано появлением Грязного. Опричник докладывает Марфе, что под пыткой Лыков сознался в намерении извести зельем невесту царя и по повелению государя казнён. Марфа не выдерживает тяжести горя. Её помутившемуся разуму кажется, что перед ней не Грязной, а любимый жених Ваня. Ему она рассказывает о своём чудном сне. Видя безумие Марфы, Грязной с ужасом

убеждается, что обманулся в своих надеждах: вместо того, чтобы приворожить, он погубил её. Не в силах снести душевных мук при виде страданий любимой, Грязной признаётся в совершённом преступлении: он отравил Марфу и оклеветал невинного Лыкова. Навстречу ему из толпы выбегает Любаша и признаётся, что подменила зелье. Охваченный яростью, Грязной убивает Любашу.

Н.Римский- Корсаков «Кащей Бессмертный»

Опера в одном действии. Первая постановка: 1902, Москва. Либретто композитора по плану Е. Петровского.

Главные персонажи:

Кащей бессмертный (тенор),
Царевна Ненаглядная Краса (сопрано),
Иван Королевич (баритон),
Кащеевна (меццо-сопрано),
Буря-богатырь(бас).

В мрачном царстве Кащея томится красавица Царевна, тоскующая о своем женихе Иване Королевиче. Она просит Кащея дать ей увидеть любимого, Кащей велит посмотреться в волшебное зеркальце. Царевна видит там кащееву дочку и рядом с ней своего жениха. Заглянувший в зеркало Кащей видит в нем свою смерть и в испуге разбивает зеркальце. Кащей запрятал свою смерть в слезу дочери, чье сердце жестоко и холодно, еще никому не удалось видеть ее слез, многих рыцарей погубила она своей красой.

Тем временем, терзаемый предчувствиями, Кащей посылает Бурю-богатыря к Кащеевне узнать, крепко ли она хранит его смерть. В тридесятом царстве Кащеевна готовит волшебное зелье, которым хочет усыпить жениха Царевны и заставить позабыть ее. Когда входит Иван Королевич, она дает ему выпить зелья.

Внезапно ворвавшийся Буря-богатырь своим ветром рассеивает чары Кащеевны, и Королевич отправляется вместе с ним к своей любимой невесте. Радостна встреча влюбленных, Иван хочет вывести Царевну на волю, но на пути встает Кащеевна, умоляющая Ивана остаться с ней, ибо любовь проснулась в суровой красавице. В порыве сострадания Царевна целует Кащеевну, и та начинает плакать. Невидимые голоса возвещают о кончине Кащея. Кащеевна обращается в плакучую иву. А Буря-богатырь у открывшихся ворот указывает влюбленным путь на свободу.

Одна из последних опер композитора, в которой он с большим мастерством отразил в сложных гармониях напряженную и коварную стихию зла. В предреволюционной обстановке России начала 20 века опера долго не допускалась на императорскую сцену и шла в частных театрах. Только в 1917 году была осуществлена постановка в Большом театре (дирижер Купер, солисты Нежданова, Обухова и другие). Блестящим исполнителем заглавной партии был Ершов.

С точки зрения отточенности музыкальной драматургии "Кащей Бессмертный" - самая совершенная опера Римского-Корсакова. Особого внимания заслуживает "цветное слышание" композитора: с различными тональностями в его воображении ассоциировались различные цвета, что необходимо учитывать при сценическом воплощении оперы.

Автор пишет в "Летописи" о "Кащее":

"Форма складывалась связная, непрерывная, но игра тональностями и модуляционный план, как и всегда у меня, не были случайными. Система лейтмотивов была во всём ходу. Кое-где в лирических моментах форма принимала устойчивый характер и периодический склад, избегая, однако, полных каденций. Партии оказывались мелодичными, но речитативы складывались большею частью на инструментальной основе в противоположность "Моцарту и Сальери". Оркестр был взят обыкновенного состава,

хор - только закулисный. Получалось настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда и с зловещими блёстками. Лишь ариозо Королевича во 2-й картине, дуэт его с Царевной в 3-й и заключение со словами "О красное солнце!" должны носить светлый характер, выделяясь на общем фоне".

Как видим, композитором глубоко продуман тональный план оперы, характер лейтмотивов и способ их взаимодействия.

В отличие от Вагнера, редко использовавшего лейтмотивы в вокальных партиях и в основном проводящего их в оркестровой ткани, Римский-Корсаков любил обострять тематизм применением лейтмотивов именно в вокально-драматических партиях. В "Кащее", вдобавок к этому, лейтмотивы творчески трансформируются, оставаясь тем не менее вполне узнаваемыми. Каждый герой оперы характеризуется постоянно видоизменяющимся, но не теряющим своей индивидуальности лейтмотивом. Иногда герои поют чужие темы, что символизирует взаимопроникновение идеями друг друга.

Опера начинается непосредственно с темы Кащея (она же тема Кащеева бессмертия), которая, без сомнения, должна быть названа главной темой, поскольку она пронизывает всю оркестровую ткань оперы. Хроматическое строение её подчёркивает тоскливость и мертвенность Кащеева существования в ней уничтожена не только мелодия, но даже лад и ритм. Формально начало оперы нотировано в соль мажоре, но фактически представляет собой мажорный доминантсептаккорд ре, который вовсе лишён тяготения к соль мажору, что образует тональную арку с финалом оперы, который проводится в ярком ре мажоре.

После демонстрации темы Кащея в оркестре в ля миноре звучит тема страданий Царевны, представляющая собой фрагмент более развитой темы Царевны, которая вскоре после этого проводится в полном варианте в вокальной партии Царевны: "Дни без просвета, бессонные ночи" в соль-диез миноре ("холодной" тональности по автору), после чего опять же в ля миноре звучит второй элемент партии Царевны - её "причитания": "Жених ненаглядный, мой витязь прекрасный", представляющая собой детализированное истолкование момента высотной кульминации первого мотива. Затем звучит голос Кащея на фоне его темы, проводимой в оркестре. Следует отметить, что Кащей запоёт свою тему только в самом конце оперы, перед своей гибелью, а на протяжении всей оперы её играет только оркестр, и это обстоятельство было глубоко продумано автором, на что далее будет указано. Играя лейтмотив Кащеева бессмертия, оркестр как бы обнажает в судьбе Кащея нечто, быть может, самому Кащею не до конца понятное.

Следует отметить также, что партия Кащея (помимо его лейтмотива) представляет собой последовательность диссонантных интервалов на фоне диссонантных гармоний.

В ходе развития партии Царевны (как своего рода "воспоминание о будущем) появляется новый элемент со словами "Былого счастья светлый луч", на интонациях которого будут построены дуэты Царевны и Королевича.

Тема зеркальца построена на теме Кащея (после слов "скок в руку мне скорей, Царевне будь забавой").

После слов Кащея "теперь гляди" перед словами Царевны "я вижу деву красоты чудесной" впервые звучит лейтмотив Кащеевны, а чуть позже - тема Королевича, хотя сами они на сцене не появляются, после чего следует интереснейший эпизод: в тот момент, когда Кащей смотрит в зеркальце (а оно ведь отражает и то, что "свершиться неминуемо должно"), он видит там слёзы Кащеевны и её превращение в плакучую иву. Именно поэтому он так пугается, и без цитаты из музыки соответствующего момента финала оперы его испуг был бы совершенно непонятен. Вообще, вся опера наполнена провиденциальными элементами, которые непременно следует осознавать при прослушивании.

Далее в действие вступает Буря-Богатырь (Б.Б.), которому Царевна напевает свою тему и он её запоминает, что будет иметь фатальные последствия для Кащеева царства.

Тема Б.Б. состоит из остродиссонирующих интервалов на базе классических, но смело сопоставляемых гармоний, разделённых переходными неопределёнными диссонирующими гармониями на фоне хроматических пассажей. "Пряные" хроматизмы вообще характерны для гармонического языка этой оперы.

После того, как Кащей и Царевна "запрограммировали" Б.Б., Кащей поёт своё ариозо "Природы постигнута тайна", формально нотированное в ми-бемоль миноре, хотя в нём проходят самые далёкие тональности.

После ариозо, на словах "упрямая Царевна", "сама захочешь в терем" Кащей выпевает фрагменты своего лейтмотива, но опять же не целиком.

В потрясающую сцену снежной метели, в которой использована фантастически переосмысленная народная песня, исполняемая закулисным хором, вплетается тема Царевны в си миноре ("мрачной" тональности по автору), а позднее - в до миноре. В последнем разделе этой сцены звучат темы Кащея и Царевны в прямом и обращенном виде.

В ля мажоре ("ясном, розовом" по автору, столь хорошо сочетающемся с указанным в партитуре суммарным цветом растений ярко-красных маков и бледно-лиловой белены, что недвусмысленно подтверждает факт "цветного слышания" автора) начинается сцена Кащеевны в оркестровом вступлении картины сопоставляются темы Кащея и Кащеевны. После нескольких фраз она поёт тему зачаровывания, а фактически - изложенную триолями тему Кащея: "ты, белена, забвенья силу дай", а потом уже свою тему: "в объятьях моих". Весь тематизм партии Кащеевны изумляет гармонической красочностью, насыщенностью кантилены и размахом широкоинтервальных мелодических построений: "тебя испив до дна чарующей струёй" и далее "мой кубок, кубок золотой", когда в течение нескольких тактов охватывается весь характерный диапазон меццо-сопрано.

Сцена "заточки меча" в ми миноре представляет собой несомненный сколок с фрагмента "ковки меча" Вагнера, поражает своей решимостью, особенно по контрасту с предыдущим эпизодом зачаровывания напитка, и заканчивается в ярком ми мажоре ("синем, блестящем" по автору). В начале последующей сцены Королевича интересно отметить отголоски партии Кащеевны ("дороги дальше нет"), что символизирует погружённость героя в чуждый ему мир, подчёркиваемую также резкими тональными сменами. Оркестр великолепно имитирует звуки волшебного леса, ночных птиц, в нём звучат темы Кащея и Кащеевны.

Перед ариеттой Королевича звучит тема страданий Царевны, сама же ариетта в ля-бемоль мажоре представляет собой разительный контраст соль-диез минору партии Царевны. Интересно, что в этой картине Царевна не появляется, но тема её присутствует.

Выпивая кубок Кащеевны, Королевич погружается в чадное забвение и ... запевает тему зачаровывания напитка, она же - тема Кащеева бессмертия: "затуманился ум, рдеют щёки, как мак", Кащеевна же поёт и тему Кащея, и фрагменты темы зачаровывания напитка, которую далее запевает и Королевич: "нераздельно я твой", погружаясь тем самым в чары Кащея и Кащеевны.

Но тут врывается Б.Б. и на свой лад поёт тему причитаний Царевны - Королевич узнаёт её и поёт тему Царевны, которую играет оркестр: "то зовёт, зовёт Царевна", а оркестр играет тему Королевича в "доблестном" варианте (при словах "силы воскресли").

С потрясающей силой музыка живописует полёт Королевича и Б.Б. к Кащею под проклятия Кащеевны. Вспоминаются (сказанные по другому поводу) слова Скрябина: "В буре раскрепощённых стихий душа бьётся в упоении борьбы".

Третья картина начинается "злой колыбельной" Царевны всё в том же "холодном" соль-диез миноре, построенной на интонациях партии Царевны. Дуэт Королевича и Царевны, построенный на благозвучных классических интервалах, представляет собой стабильный островок в неспокойном гармоническом море оперы. Но они поют в ля мажоре, тональности сцены Кащеевны (хотя фрагментом проходит ля-бемоль мажор как

напоминание об ариетте Королевича), что свидетельствует о несвободе героев, о чём после дуэта вспоминает Царевна: "но где мы, милый".

На словах Королевича "не бойся, я с тобой" прорывается победный ре мажор финала ("дневной, царственный" по автору).

Далее следует динамичный эпизод, построенный на теме Кащеевны, который гипнотизирует своей мрачной решимостью (начиная со слов Королевича "смелей, смелей") - события стремительно разворачиваются, герои начинают действовать.

В дальнейшем эпизоде выяснения отношений сложнейшим образом переплетены все лейтмотивы оперы. Шум скандала будит Кащея и он, наконец, запевает свою тему: "А, девка глупая, твои проказы", "из царства вам живым не выйти", осознавая беспочвенность и никчёмность своего бессмертия. Следует отметить, что именно в этот момент Кащей впервые пропевает целиком свою тему, использование которой в опере столь глубоко драматургически продумано Римским-Корсаковым, о чём он с гордостью сообщал своим ученикам.

После слов Кащеевны "томлюся я, люблю, страдаю" в оркестре звучит пленительнейший вариант темы Царевны.

Кащеевна поёт свою тему, плачет и превращается в плакучую иву, после чего в оркестре звучит тема Кащея, на фоне которой Кащей поёт "назло всем вечно буду жить".

На словах хора "Кащею седому бессмертному смерть наступила" последний раз проводятся в оркестре темы Кащеевны и Кащея, после чего победно звучит тема Королевича в "царственном" ре мажоре, а затем и тема страданий Царевны, приводящая опять же к ре мажору, который замыкает тональное построение оперы, преодолевая доминантовость её начала, что символизирует освобождение от злых чар.

Превращение Кащеевны в плакучую иву напоминает сцены таяния Снегурочки и превращения Морской Царевны в реку Волхову, само же Кащеево царство является пародией на Берендеево царство, как бы демонстрируя изнанку Берендеевых утопий ("Снегурочка" - "весенняя сказка", "Кащей" - "осенняя сказочка"). На родство между Кащеевной и Шемаханской царицей давно уже указывалось в критической литературе. Кроме того, "Кащей" содержит аллюзии на Вагнера, а именно, нечто характерное имеется в облике и поведении Кащеевны и Королевича. Но Царевна в неволе - типично русский персонаж, а Кащей - этакое обобщённое интернациональное зло. Нет ничего удивительного в том, что опера великого композитора вызывает в памяти творения его великих предшественников, как не удивляет и то, что сама она оказала влияние на умы композиторов-современников. Не вижу причин закрывать глаза на результаты воздействия образов и гармоний "Кащея" на стиль Р. Штрауса. А случайно ли то, что именно в 1902-03 годах (годы ознакомления общественности с "Кащеем") Скрябин совершил свой смелый переход в область самодовлеющей доминантовости?

Помимо всех своих художественных достоинств, обеспечивших ему место музыкального памятника эпохи, "Кащей" оказался к тому же политическим манифестом своего времени: слушая "Кащея", трудно не проникнуться переживаниями автора по поводу печального состояния дел в родном отечестве, которые ещё более убедительно будут переданы им в последней его опере - "Золотой петушок".

Опера «Золотой петушок».

Опера в трёх действиях; либретто В. Бельского по сказке А. С. Пушкина.

Первая постановка: Москва, оперный театр Зимина, 1909.

Действующие лица:

Царь Додон (бас),

Шемаханская царица (сопрано),

Звездочёт (тенор),

Царевич Гвидон (тенор),

Царевич Афрон (баритон),

Полкан (бас),

Амелфа (меццо-сопрано).

Палата во дворце царя Додона. Идет заседание боярской думы. Царь - тупой, беспечный самодержец, охотник поспать и поесть - созвал бояр, чтобы посоветоваться, как охранить царство от нападений злых соседей. В конце концов бояре решают обратиться к испытанному средству в трудные моменты государственной жизни - к гаданию. Входит Звездочет. Он принес в подарок царю Золотого петушка, обладающего чудесным свойством: как только надвигается война, петушок своим криком предупреждает об опасности. Царь не знает, чем отблагодарить мудрого старика, и обещает ему: "Волю первую твою я исполню, как мою".

Положившись на надежного стража, царь Додон засыпает. Вдруг слышится крик Золотого петушка. Поднимается шум и суета. Царь посылает на войну войско во главе со своими двумя сыновьями и снова ложится почивать. Его пробуждает вторичный тревожный крик петушка. Делать нечего - на этот раз в поход, скрепя сердце, отправляется и сам Додон.

Темная ночь. Узкое ущелье в горах покрыто телами убитых воинов, среди них трупы и обоих царевичей.

В тающей предрассветной мгле открываются очертания пестрого шатра, из которого появляется Шемаханская царица. Приветливо принимает она гостей. Увлекшись обольстительной красавицей, царь легко забыл свое горе, гибель сыновей. Царица, заигрывая с Додоном, издевается над его неповоротливостью, духовным ничтожеством, тупостью. Додон, обвороженный, готовый на все, предлагает красавице престол в своем царстве.

Улица перед дворцом. На высокой спице красуется Золотой петушок. Появляются ратники, за ними следует пестрая и причудливая свита Шемаханской царицы, въезжает колесница с царем и царицей.

Выходит Звездочет. Напоминая, что царь обещал исполнить его волю, как свою, мудрец просит подарить ему Шемаханскую царицу. Напрасно Додон пытается его образумить. Разгневанный царь ударяет старика жезлом по лбу. Звездочет убит.

Скрывается солнце, гремит гром. Шемаханская царица смеется. Додон пытается обнять се, но она с гневом и отвращением отталкивает царя. Вдруг слетает со спицы Золотой петушок и клюёт царя прямо в темя. Царь падает мертвым. На миг наступает тьма. Когда опять становится светло, нет ни царицы, ни петушка.

Опера с самым длинным названием **— «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»** — противится жанровым определениям. Вроде бы это переложение старинной легенды о чудесном городе, в период нашествия татар ставшем невидимым благодаря святой заступнице Февронии, вымолившей у Бога спасение горожанам. В то же время это религиозно-философская притча с явными отсылками к вагнеровским драмам и трудам русских философов. Именно эту оперу, мерцающую потаенными смыслами, как драгоценный камень, приметил Эймунтас Някрошюс для постановки в Большом.

Сказание » - это четырнадцатая (предпоследняя) опера Н.А.Римского-Корсакова. Она создавалась в 1903-1905 годах. Однако мысль написать оперу на этот сюжет пришла композитору задолго до этого. Как всегда, необычайно интересны воспоминания самого Римского-Корсакова (его ценнейшая «Летопись моей музыкальной жизни»): «В течение зимы (1898/99) я часто виделся с В. И .Бельским, и мы вдвоем с ним разрабатывали как оперный сюжет пушкинскую «Сказку о царе Салтане». Занимала нас тоже и легенда о « Невидимом граде Китеже » в связи со сказанием о св. Февронии муромской». Таким образом, уже при самом зарождении замысла оперы ее сюжет в сознании композитора крепко связывал две совершенно разные легенды: одну - о Китеже , другую - о св. княгине Февронии Муромской. Последнее предание входит в состав Житий святых, написанных Димитрием Ростовским (память св. благоверных

князя Петра и княгини Февронии (в иночестве Аавида и Евфросинии) празднуется Русской Православной церковью 25 июня). В опере линия Февронии разработана несколько иначе, чем в ее житии как святой. Согласно оперному либретто, основанному больше на известном народном предании, чем на житии Димитрия Ростовского, Феврония по происхождению своему была простой поселянкой, сестрой древолаза (имя его не названо; по народной легенде, она была дочь «древолазца бортника» из деревни Ласковой Рязанской губернии). Замужем Феврония , согласно ее житию, была за князем Петром, вторым сыном Муромского князя Юрия Владимировича (в опере этот князь назван Юрий Всеволодовичем, а княжич - Всеволодом Юрьевичем). Для либретто были использованы «Китежский летописец» в разных редакциях, повесть о Февронии Муромской, летописи и повествования о татарском нашествии, «Слово» Серапиона, епископа Владимирского, повесть о Юлиании Лазаревской, повесть о Горе-Злосчастье, исторические, лирические, обрядовые (свадебные) песни, былины, духовные стихи. В итоге во всём произведени - это утверждает автор либретто - «не найдётся ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания , стиха, заговора или иного плода русского народного творчества».

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии"

Как оперный сюжет древнерусская легенда о граде Китеже привлекла внимание Римского-Корсакова в 1898 году. Тогда же возникла мысль связать ее с образом Февронии — героини распространенной в народе муромской повести о Петре и Февронии. Этот образ занял центральное место в либретто В. И. Бельского (1866—1946). К сочинению музыки композитор приступил в начале 1903 года. К концу сентября следующего года партитура оперы была закончена. Первое представление состоялось 7 (20) февраля 1907 года на сцене Мариинского театра в Петербурге.

« Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» принадлежит к числу наиболее значительных произведений русской оперной классики. Для него характерно сочетание эпоса и лирики, героических и фантастических мотивов народной поэзии. В основу сюжета положена древнерусская легенда XIII столетия, эпохи татаро-монгольского владычества. Реальные исторические события приобрели в ней фантастическую окраску. По словам легенды, град Китеж был спасен от разорения татарами «божьим произволением»: он сделался невидимым и стал местом идеальной, по народным понятиям, земной жизни.

В работе над либретто Бельский и Римский-Корсаков широко пользовались разнообразнейшими мотивами народно-поэтического творчества. В итоге, как справедливо утверждал либреттист, «во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества».

Перед зрителем проходит галерея ярких национальных типов, небывало новых на оперной сцене. Такова Феврония — идеальный образ русской женщины, верной и любящей, мудрой и доброжелательной, скромной и бескорыстно преданной, готовой на подвиг самопожертвования. Ей резко противопоставлен потрясающий своей драматичностью и жизненной правдой образ Кутерьмы — человека морально сломленного, раздавленного нищетой. По своей социально-обличительной силе этот образ не имеет равных в мировой оперной литературе. Трагические судьбы главных героев показаны в нераздельной связи с судьбой народа, переживающего тяжкую годину татарского нашествия, на фоне картин русской природы, народного быта, патриотической борьбы с безжалостным врагом. В соответствии с содержанием народных легенд, наряду с реальными в опере возникают волшебные картины райской природы и чудесно преображенного града Китежа.

СЮЖЕТ

В глухой чаще заволжских лесов стоит избушка Февронии. Дни ее полны покоя, тихих радостных дум. На ее голос сбегаются звери, слетаются птицы. Однажды появился незнакомый молодец в одежде (княжьего ловчего. Юношу поразили восторженные речи девушки о красоте природы, о счастье жить под величавыми сводами лесов, радуясь сиянию солнца, аромату цветов, блеску голубого неба. Пришлись они друг другу по сердцу и порешили обменяться кольцами. Только успел молодец отправиться в обратный путь, как появились стрельцы-охотники во главе с Федором Поярком, разыскивающие своего товарища. От них Феврония узнала, что незнакомый юноша, с которым она обручилась, — княжич Всеволод, сын старого князя Юрия, правящего в Великом Китеже.

На торговой площади Малого Китежа толпится народ, ожидающий в нетерпении приезда жениха и невесты. Поводырь с медведем смешит толпу; седой как лунь Гусляр поет былину. Ропщут китежские богатеи, недовольные тем, что княгиней станет простая крестьянка. Увидев пьяного Гришку Кутерьму, они дают ему денег, чтобы он напился допьяна и как следует «почествовал» невесту. Китежане радостно приветствуют свою госпожу. Но Гришка Кутерьма подступает к Февронии с наглыми речами, издеваясь над ее простым происхождением и бедностью. Народ его прогоняет, и по знаку дружки — Федора Поярка — девушки заводят свадебную песню. Неожиданно песня обрывается. Слышатся звуки военных рогов, и на площадь выбегают в смятении толпы народа, преследуемые татарами. Татары злы: цикто из жителей не соглашается выдать своего князя, показать дорогу к Великому Китежу. С угрозами они набрасываются на Кутерьму, и бражник не выдерживает: убоявшись страшных мук, он соглашается вести татарскую рать.

У одной из церквей Великого Китежа в полночь собрался народ, чтобы выслушать вестника — Федора Поярка, ослепленного врагами. Присутствующих потрясает его скорбный рассказ о народном бедствии и о том, что, по слухам, ведет татар к Великому Китежу Феврония. По призыву старого князя Юрия народ возносит мольбы о спасении. Княжич Всеволод просит отца благословить его с дружиной на ратный подвиг и выступает из Великого Китежа навстречу врагам. Только их песня затихла вдали, как город окутался светлым, золотистым туманом, сами тихо загудели колокола, предвещая избавление.

Темной, непроглядной ночью Гришка привел татар, а с ними пленную Февронию, к озеру Светлояру. Но татарские воины не верят предателю; накрепко они привязали его к дереву, чтобы дождаться утра, и принялись за дележ награбленной добычи. Татары похваляются своей победой над китежской дружиной, рассказывают о гибели княжича Всеволода. Между воинами разгорелся спор — кому владеть полонянкой Февронией. В пылу ссоры Бурундай ударом топора убивает соперника. Дележ закончен, охмелевшие татары засыпают. Феврония горько плачет о своем погибшем женихе. Гришка Кутерьма окликает ее; его, предавшего врагу родную землю, оклеветавшего Февронию, мучают угрызения совести. Он в отчаянии просит Февронию отпустить его на волю, чтобы он смог замолить тяжкий грех предательства. Февронии стало жаль несчастного бражника, и она освободила его от пут. Гришка хочет бежать и не может: колокольный звон наполняет его душу непреодолимым страхом. Кинулся он к озеру, чтобы утопиться, и остолбенел при виде небывалого зрелища: первые лучи восходящего солнца скользнули по водной глади, озарили пустой берег Светлояра, а под ним в озере — отражение стольного града Великого Китежа. В безумном удивлении, с диким воплем Кутерьма исчез в лесной чаще. Увидели отражение невидимого города и татары. Загадочное зрелище навело на них панический страх. Забыв обо всем, они в ужасе бежали от страшного места.

В глухой чаще керженских лесов, через бурелом и цепкие кустарники пробираются бежавшие от татар Феврония и Кутерьма. Их мучит голод и усталость. Не выдержав мук совести и страшных видений, Кутерьма пропадает в дремучей чаще. Обессиленная

Феврония опускается на траву, призывая избавительницу-смерть. Вокруг нее расцветают невиданные цветы, свечи загораются на ветвях деревьев, голоса райских птиц ей пророчат покой и счастье, а из глубины прогалины приближается призрак княжича Всеволода. Вновь полная сил, Феврония радостно бросается ему навстречу, и молодые медленно удаляются к Великому Китежу.

На площади чудесно преображенного города их встречает народ в белых одеждах. Затейливые терема озарены ярким серебристым сиянием, лев и единорог с серебряной шерстью сторожат княжеские хоромы, райские птицы поют, сидя на высоких шпилях. Феврония с изумлением рассматривает волшебный град. Под звуки райских свирелей народ запевает свадебную песню, недопетую в Малом Китиже. Но Феврония вспоминает о несчастном, безумном Гришке Кутерьме, которому не суждено войти в волшебный Китеж, и решает послать ему весть.* Наконец грамотка написана, и молодые под торжественное пение и колокольный звон медленно и величаво шествуют в собор к венцу.

МУЗЫКА

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» — опера-легенда. Замедленное развитие действия, обилие широких выразительных мелодий песенно-русского характера придают опере самобытную национальную окраску, колорит далекой седой древности.

Оркестровое вступление «Похвала пустыне» живописует картину леса с шелестом листвы и птичьим пением; здесь звучат напевные мелодии Февронии.

Музыка первого акта проникнута светлым лирическим настроением. Песня Февронии «Ах ты лес, мой лес, пустыня прекрасная» отмечена душевной чистотой, безмятежным спокойствием. Большая сцена Февронии с княжичем постепенно наполняется ликующим, восторженным чувством. Любовный дуэт, теплый и задушевный, завершает ее. Дуэт прерывается призывными сигналами охотничьих рогов и мужественной песней стрельцов. Акт заканчивается могучими горделивыми фанфарами, символизирующими образ Великого Китежа.

Второй акт — монументальная историческая фреска, написанная широкой кистью. Скорбная былина Гусляра (пророчество о грядущем бедствии) выдержана в стиле старинного эпического сказа. За ней следует хор, напоминающий народные причитания-плачи. В развитой сцене дается многосторонняя характеристика Гришки Кутерьмы. Перезвоны бубенцов в оркестре, радостные возгласы соединяются в торжественном хоре, приветствующем Февронию. В сцене встречи Февронии и Кутерьмы ее плавным, лирическим, напевным мелодиям резко противопоставлена угловатая, судорожная речь бражника. Вторжение татар знаменует резкий поворот действия; вплоть до конца акта в музыке властвует стихия мрачных красок, угрожающих, жестких звучаний, которыми обрисовано татарское нашествие.

Третий акт состоит из двух картин, которые связывает симфонический антракт. Первая картина окрашена в темные, суровые тона, подчеркивающие драматизм происходящих событий. Сумрачный, скорбный рассказ Поярка, прерываемый взволнованными возгласами хора, образует широкую сцену, насыщенную большим внутренним напряжением. Настроением тяжелого раздумья и глубокой печали проникнута ария князя Юрия «О слава, богатство суетное!». Героическая песня дружины, которую запевает Всеволод, омрачена предчувствием обреченности. Заключительный эпизод картины полон таинственно мерцающих звучаний, приглушенного гула колоколов и волшебного оцепенения.

Симфонический антракт «Сеча при Керженце» — выдающийся образец русской программной музыки. С потрясаюшим реализмом, зримой наглядностью здесь обрисована схватка татар с русскими. Достигнув предельного драматизма, сеча обрывается; слышны лишь отголоски удаляющейся дикой скачки, которой противостояла ныне сломленная прекрасная мелодия песни китежской дружины.

Устало, безрадостно звучит в начале второй картины хор татар «Не вороны голодные». Причитания Февронии напоминают протяжную народную песню. Тоска, лихорадочное возбуждение, страстная мольба, скорбь, радость, ужас — эти нервно чередующиеся состояния передают страшные душевные муки Кутерьмы. Смятенные хоровые фразы татар и грозный набат завершают третий акт.

Четвертый акт также состоит из двух картин, связанных вокально-симфоническим антрактом. Первая картина распадается на два больших раздела. В центре первого — Кутерьма. Музыка с огромной трагической силой передает острый душевный разлад человека, теряющего рассудок, дикие видения его галлюцинирующей фантазии. Следующий раздел посвящен показу чудесного преображения природы. Картина заканчивается светлым лирическим дуэтом.

Без перерыва следует вокально-симфонический антракт «Хождение в невидимый град»; на фоне лучезарного, величавого шествия, радостных перезвонов звучит затейливое пение райских птиц. Музыка второй картины создает неподвижную, словно застывшую в сказочном очаровании панораму чудесного града. Вокальные фразы действующих лиц, хоровые эпизоды мерно и степенно следуют друг за другом; их мажорное звучание озаряет музыку мягким и ровным сиянием. Лишь свадебная песня и сумрачные образы, возникающие в сцене письма Февронии, напоминают о минувших грозных событиях. Опера заканчивается просветленным, долго замирающим аккордом.

Симфоническое творчество Римского-Корсакова

По сравнению с оперным творчеством, симфонические произведения занимают в наследии Римского-Корсакова более скромное место. Их большая часть относится к области программной музыки. Ряд произведений создан на основе русских народных песен.

Симфоническая музыка Римского-Корсакова отличается жанровым разнообразием. В 60-е годы Римский-Корсаков придерживался традиций композиторов «Могучей кучки». Он шел по пути Глинки и Балакирева, испытал влияние европейских композиторов Листа и Берлиоза. Начиная с ранних сочинений, в музыке Римского-Корсакова сложились черты картинной повествовательности и сюжетности. В числе произведений этих лет Увертюра на русские темы (1866), Фантазия на сербские темы (1867), первое «восточное « сочинение «Антар» (1868) – четырехчастный симфонический цикл, созданный на основе сказки О. И. Сенковского. Ярким образцом раннего периода творчества является одночастная музыкальная картина «Садко» (1868). Здесь проявился звукописный дар композитора, его умение передавать в звуках краски мира. С «Садко» в русской музыке началась традиция инструментальной сказки.

В 80-х годах программный симфонизм Римского-Корсакова претерпевает изменения. Композитор отказывается от последовательного воплощения литературной фабулы. Заменой сюжетности становится программность, воплощающая содержание в обобщенном виде. Однако от традиций Глинки Римский-Корсаков не отходит. Примером их продолжения является «Испанское каприччио» (1887), рисующие яркие, солнечные картины испанского быта. В «Каприччио» 5 частей – Альборада, Вариации, Альборада, Сцена и цыганская песня, Фанданго. В их основу положены подлинные испанские мелодии. В сочинении используются принципы вариационного развития, черты формы рондо. Красочная оркестровка.

Оркестровые произведения конца 80-х годов можно считать «итогом кучкистского симфонизма» (М. П. Рахманова). Не случайно «Воскресная увертюра на темы из Обихода» (первое авторское название увертюры «Светлый праздник») посвящена памяти ушедших друзей – М. П. Мусоргского и А. П. Бородина. Она была написана в 1888 году и по замыслу существенно отличается как от музыки кучкистской традиции, так и от всех предшествующих сочинений композитора.

В основу концепции увертюры Римский-Корсаков взял священный обряд русской православной церкви в честь великого праздника Пасхи. В качестве тематического материала в увертюре использованы подлинные церковные песнопения: стихира Пасхи «Да воскреснет Бог» (знаменного распева), задостойник Пасхи «Ангел вопияше» (греческого распева) и тропарь «Христос воскресе из мертвых» (знаменный). Другую тематическую сферу составляет колокольность, воссоздающая звоны пасхальной заутрени.

Вершиной оркестровой музыки Римского-Корсакова является симфоническая картина «Шехерезада» (1888). В ней излюбленная восточная тема «кучкистов» достигает кульминации своего развития.

Сюита написана по мотивам арабских сказок «1001 ночь». Первоначально композитор дал заглавия каждой из четырех частей «Шехерезады»: «Море. Синдбадов корабль», «Рассказ Календера-царевича», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Позднее он снял заголовки, сохранив общую программу:

«Султан Шахриар, убежденный в неверности женщин, дал зарок казнить каждую их своих жен после первой ночи; но султанша Шехерезада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их в продолжении 1001 ночи так, что побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехерезада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ»

Римский-Корсаков отказался от заимствования подлинных фольклорных тем. Он свободно воспроизвед восточный колорит, точно интонируя восточные попевки и ритмы, прихотливую мелодику.

«Шехерезада» относится к эпическим произведениям. В ней господствует повествовательная картинность, отдельные эпизоды объединены лейттемой Шехерезады.

Разбор.

Камерно-вокальное творчество Римского-Корсакова

Отражает лирическую сторону дарования композитора. Раскрытие внутреннего мира человека, тему природы.

Общие черты романсового стиля Римского-Корсакова наметились в раннем творчестве 60 – 70-х годов. В этот период ведущей для композитора явилась ориентальная тема. В числе его лучших произведений – романс «На холмах Грузии» (слова А. С. Пушкина) и «Восточный романс» (слова А. В. Кольцова).

В 90-е годы были созданы самые яркие романсы, в которых сказались новые стилистические черты: углубление лирико-психологического начала, стремление к большей мелодичности и стройности композиции. Он обращается к поэтам: А. С. Пушкину, А. К. Толстому, А. Н. Майкову. Лучшие произведения этого периода: две элегии «Редеет облаков летучая гряда» (слова Пушкина) и «О, если б ты могла» (слова А. К. Толстова).

Тема природы представлена как отражение психологических состояний и человеческих чувств. Поэтому композитор почти не пользуется приемами звукописи, избегает изобразительности. Примером являются романсы: «Весной», «Звонче жаворонка пенье», «Дробится и плещет» (цикл «У моря»), «Не ветер, вея с высоты».

Тема искусства и творца, озвученная в ряде опер композитора, нашла отражение и в романсах, в том числе в цикле «Поэту». В нем раскрыта идея природного дара художника («Октава», «Искусство», «Сомнение»), его «неотмирность», неподвластность мирским заботам («Поэт», «Эхо»).

Характеристика творчества П. И. Чайковского (1840 – 1893)

«Жизнеспособность музыки Чайковского – в заложенной в ней общительности», - говорил Б. Асафьев. Именно это качество музыки Чайковского обеспечило любовь к ней миллионов людей. Залог такой силы общения композитора со слушателем в его психологической чуткости, в интересе к человеку, его чувствам, в мелодическом богатстве музыкальной речи, в демократизме, правдивости музыкальных образов.

Творческий путь Чайковского делят на 2 периода:

1. начинается с юношеских произведений (середина 1860-х гг.) до создания симфонии №4 и оперы «Евгений Онегин» (до конца 1870-х годов).
2. 1980 – 1893 – заканчивается написанием симфонии №6.

Чайковский был современником высокого подъема и упадка движения народничества, современником композиторов «Могучей кучки». И если главой петербургской музыкальной школы был Римский-Корсаков, то Чайковский был основателем московской школы русских музыкантов.

Эстетические принципы Чайковского сформировались в 60 – 70-е годы. Его творчество было направлено к людям, к широкому кругу слушателей.

Главной темой его творчества становится простой человек: его думы, мысли, чувства, переживания, его любовь к родине, народу, родной природе, народному искусству. С этой точки зрения, Чайковский предстает как *лирик и драматург-психолог*.

Большое значение в творчестве приобретает тема философских раздумий, вопросы жизни и смерти, добра и зла, человека и судьбы. Его герой противоречивый, он борется за право быть счастливым со своей судьбой, с жизненными невзгодами.

При этом герой Чайковского стремится к светлому идеалу, прекрасной мечте, красоте жизни.

Стиль. *Романтизм и реализм.* На его творчество большое влияние оказали зарубежные композиторы. Как известно, романтизм отражает противоречия жизни, чувства человека. Подобно многим романтикам, Чайковский не расставался с ощущением неудовлетворенности реальной действительностью. *Главные темы* творчества Чайковского – темы любви и роковой обреченности возникли под воздействием личной жизни композитора, который в те годы испытывал романтическую любовь к итальянской певице Дезире Арто. Надеждам на их брак не было суждено свершиться, хотя уже состоялась помолвка. Арто вышла замуж за другого. Чайковский страдал, его чувства к певице долгое время оставались неизменными. Разочарования были и в творчестве. Так, премьера оперы «Воевода» вызвала разные мнения, и вскоре после этого Чайковский сжег партитуру. Следующая опера – «Ундина» - была отклонена постановочным комитетом. Правда, ее музыку впоследствии композитор использовал в некоторых своих сочинениях, в том числе в балете «Лебединое озеро». *Конфликтная драматургия* во всех сочинениях.

Оперная драматургия Моцарта и Бизе, симфонизм Бетховена и композиторов-романтиков, песенная лирика Шумана. Однако, творчески воспринимая разнообразные традиции зарубежной музыки, Чайковский всегда придавал своим сочинениям ярко выраженный русский характер.

По своему дарованию Чайковский композитор-мелодист. Его музыка отличается большой напевностью, вокальностью. Однако при ведущем значении мелодики широкого дыхания, музыке Чайковского присуща декламационно-речевая выразительность.

Мелодика Чайковского основана на народно-песенных интонациях, но это не влияние крестьянской народной песни (как у кучкистов), а городской песни, особенно городского романса.

Напевность и мелодичность присущи его голосоведению, гармоническому и оркестровому языку.
Широким песенным развитием определяется во многом и форма его сочинений. Сквозное развитие.
Музыке Чайковского свойственна и танцевальность, особенно ритмы вальса, играющие большую роль не только в балетах, но и в операх, симфониях, камерной музыке.
Чайковский писал музыку в самых разных жанрах: оперы, балеты, симфоническая и камерная музыка.
Им создано 10 опер, 3 балета, 7 симфоний (в том числе программная симфония «Манфред»), 4 симфонические сюиты, ряд программных симфонических увертюр, фантазий, инструментальных концертов, свыше 100 романсов, большое количество фортепианных произведений. Обращался Чайковский и к жанрам хоровой музыки: кантатам, писал музыку к театральным спектаклям.
В каждом жанре Чайковский предстает новатором. Продолжая традиции Даргомыжского в области лирико-психологической драмы, он впервые в русской музыке раскрыл возможности этого жанра, а также затронул сферу лирико-комической оперы.
Чайковский создал новый тип симфонии, которую можно назвать симфонией-драмой и симфонией-трагедией, развил жанр одночастной программной увертюры и симфонической поэмы.
Он явился основоположником русского классического балета. Внес вклад в развитие фортепианной музыки и жанр скрипичного концерта. Обогатил сферу лирического романса.
Продолжая традиции Бородина он обратился к жанру квартета.

Симфоническое творчество
В творчестве Чайковского симфоническая музыка занимает большое место, к ней он обращался на протяжении всей жизни. Оно представлено следующими жанрами: 6 симфоний, программная симфония «Манфред», 4 симфонические сюиты, три фортепианных концерта, увертюра «Гроза» по драме Островского, увертюра «Ромео и Джульетта», «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини», «Гамлет», «Воевода», «Итальянское каприччио».
В симфоническом творчестве Чайковский опирается на традиции западноевропейского симфонизма Моцарта, Бетховена, Шуберта. Но создает новый тип симфонизма – лирико-драматический.
Чайковский, как и Бородин, является основоположником русской классической симфонии. Симфонии Чайковского – это лирическая исповедь души. Содержание симфонического творчества разнообразно. Но душевный мир человека, его мечты, надежды на счастье, тревоги, сомнения – главная тема. Но этим его творчество не ограничивается. Композитор обращается к теме природы (Симфония №1 «Зимние грезы»), создает яркие зарисовки быта. Он касается философских тем.
Драматургия симфоний – конфликтная. Всегда есть столкновение и борьба противоборствующих сил.
Значительная часть симфонических произведений Чайковского программна. На это указывает название произведения или его частей («Зимние грезы», увертюра «Ромео и Джульетта»). В некоторых произведениях предпосылается развернутое словесное изложение программы (симфония «Манфред»). Программный замысел некоторых произведений, например, Шестой симфонии, остался по желанию композитора вовсе не обнародованным, хотя в момент сочинения музыки и имел для него большое значение.
Программа явилась для композитора лишь толчком для свободного развития литературной мысли. Сюжетное следование всем деталям литературного прообраза несвойственно композитору. Главное для него – общая идея литературного источника.

По жанрам симфонии разные. Первые три симфонии – лирико-жанровые, начиная с Четвертой симфонии – симфонии-драмы, симфонии-трагедии.
Симфоническая музыка Чайковского – мелодична, основана на интонациях русского романса, песни, а также речевой выразительности. Большое значение в ней имеют танцевальные ритмы.
Тембровая выразительность оркестра. Диалог между отдельными группами инструментов – любимый прием композитора. каждая группа инструментов связана обычно с определенной сферой переживаний человека. например, струнным чаще всего поручается исполнение песенных мелодий, связанных с воплощением лирических чувств. Тембр низких деревянных (фагот, бас-кларнет) и медных характеризует мрачные, зловещие образы.

Четвертая симфония (фа минор, 1877)

Эта симфония – вершина творчества в московский период жизни композитора. В ней нашли отражение взгляды композитора на жизнь, творчество, состояние его души, и трагические события его собственной жизни. Воплощенная в ней философия жизни и любви была близка эстетике романтизма.
Эта симфония ознаменовала рождение нового жанра в русской музыке – симфонии-драмы. Драматургия симфонии конфликтна. Самой драматичной является первая часть (Allegro с медленным вступлением). Это завязка драматического конфликта и первый этап развития драмы. Уже здесь душевному миру человека резко противопоставляются враждебные силы, мешающие достигнуть человеку счастья. Вторая и третья части – лирическая канцона и скерцо – связаны с образами природы и быта, отстраняют конфликт. В финале в картину народного веселья вновь врывается трагическая тема, образ враждебной силы, вносит конфликт.
В письме к Н. Ф. фон Мекк через год после создания Четвертой симфонии, Чайковский изложил ее программу: «Интродукция есть зерно всей симфонии, безусловно, главная мысль… Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу». Сопоставление программы с музыкой помогает понять ряд важных вещей. Одна из них содержится в приписке, сделанной Чайковским к письму: «В первый раз в жизни мне пришлось перекладывать в слова и фразы музыкальные мысли и музыкальные образы. Я не сумел сделать этого как следует». Композитор изложил не столько развитие музыкальных мыслей, контрасты в первой части, сколько общую идею, связанную со всей симфонией.
Идея роковой предопределенности, невозможности счастья в реальной действительности. Лирика Чайковского трагедийная, основана на конфликтной драматургии, напряженном развитии.
Первая часть. Важное значение имеет тема вступления – драматическая, тревожная, фанфарная тема. Она звучит у валторн и фаготов, затем у труб, тромбонов и туб.
Композитор назвал ее «зерном симфонии», «главной мыслью», это враждебные человеку силы, судьба.
Тема вступления содержит и мелодические мотивы, которые в дальнейшем становятся истоками для новых тем (секундовые нисходящие интонации в конце темы вступления подготавливают главную партию. Главная партия носит порывистый характер, это человек, его душевный мир, смятение.
В процессе развития главная партия драматизируется, композитор использует принцип волнового развития. Трехчастная форма. Динамическая реприза. Быстрый спад.
Побочная партия – образ спокойный лирический, светлый. Звучит у кларнета. Тональность ля-бемоль мажор. Вальсообразное движение.

Вторая побочная тема в си мажоре, своим светлым характером она тоже контрастирует с темой вступления и главной партией. Она основана на интонациях главной партии, и первой темы побочной партии.
Внезапно звучит тема вступления. Это столкновение противоборствующих сил: мечты человека и злой силы. Начинается разработка. Это новый этап развития драмы. Интенсивное развитие, происходит мотивное преобразование главной партии.
Этот раздел содержит несколько волн. С каждой новой волной музыка становится более напряженной. В момент кульминации появляется тема вступления (исполняют тромбоны). Это начало репризы.
Кода не приводит к развязке и заканчивается вопросом.
Вторая часть (Andantino) написана в сложной трехчастной форме.
«Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски… Вспомнилось многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уж где-то далеко. И грустно, и как-то сладко погружаться в прошлое…». Музыка второй части связана с воспоминаниями о прошлом. Конкретности в этих воспоминаниях нет, музыка передает через щемящий песенный напев типичную для русского человека грусть-тоску.
Основная тема – задумчива и элегична, лирическая тема звучит у гобоя-соло. Средняя часть основана на мелодии танцевального характера. Интонационно она схожа с главной партией первой части.
«Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении…Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужиков и уличная песенка… Потом где-то вдали прошла уличная процессия». Вся часть, кроме среднего эпизода, играется пиццикато, что придает ей характер некоторой призрачности.
Это скерцо написано в трехчастной форме. Интонационно связана с предыдущими частями. Первая тема интонационно связана с темой среднего раздела второй части.
В средней части появляется танцевальная «уличная» песенка, она сменяется маршевой темой. Интонационно она также связана с темой главной партии первой части и первой темой скерцо.
Реприза в точности повторяет первый раздел. В коде появляются интонации первой темы, мелодии из трио и маршевая тема. Так соединяются все темы части.
Главные мысли в изложении программы четвертой части следующие: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ».
Форма – рондо-соната. Стремительная тема вступления.
В основе финала Четвертой симфонии русская народная песня «Во поле береза стояла». Хороводную песню Чайковский вводит в драматическое действие, которое усиливается вторжением темы рока – начальной темы симфонии. Здесь народная песня получает драматическую трактовку, она включена в конфликтное действие.
Эта тема после серии вариаций звучит грозно, в музыку врывается тема рока. Она напоминает, что невозможно уйти от судьбы. Хотя ликующие образы возвращаются, создается впечатление, что герою симфонии так и не удалось преодолеть своих страданий. Борьба не завершена, трагическое в жизни человека еще не преодолено.
Симфонизация жанра – интонационно-тематические связи, части исполняются без перерыва.

Шестая симфония («Патетическая», си минор, 1893)
Последнее сочинение Чайковского. В ней концепция жизни и смерти, любви и смерти. До нее Чайковский сочинял другую симфонию – оптимистическую, он сделал эскизы, фрагменты партитуры, но вскоре отказался от этого замысла. В заграничном путешествии у композитора появились мысли о новой симфонии. В письме к Давыдову он писал: «Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз

программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой… программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал… По форме в этой симфонии будет много нового и, между прочим, финал будет не громкое Аллегро, а наоборот, самое тягучее Адажио». В другом письме к Давыдову Чайковский признался, что никогда так не любил ни одно из своих произведений.

Симфония по жанру – симфония-трагедия.

Эта симфония – размышление о жизни и смерти, и роковой предопределенности, которая приводит к смерти, круг жизни заканчивается в симфонии отпеванием. Первоначально композитор хотел назвать свое сочинение «Жизнь», затем «Программной симфонией», но после первого исполнения, по совету брата, Чайковский назвал ее «Патетической».

Трагический исход борьбы предрешен с самого начала сочинения, с его скорбного вступления, где траурную нисходящую тему фагота сопровождает нисходящих хроматический ход контрабасов, со времен Баха связанный риторической фигурой Распятия Христа. Он вызван ярким конфликтом, трагическим противопоставлением образов мятежной борьбы в главной партии и возвышенной, прекрасной лирики в побочной партии.

Симфония состоит из четырех частей. Но трактовка средних частей и финала значительно отличается от классических традиций.

Первая часть (си минор) – драматическое Allegro с медленным вступлением-прологом ко всему циклу.

Вторая часть (Ре мажор) – лирический вальс, который переключает музыкальное действие в светлый мир чувств и настроений. Но в нем звучат отголоски скорбных интонаций. В среднем разделе звучит плач.

Третья часть (Соль мажор) – скерцо-марш, продолжающий развитие основной идеи цикла.

Четвертая часть (си минор) – траурный финал, Adagio lamentoso –трагическая развязка цикла.

В своей летописи Римский-Корсаков оставил описание впечатлений, связанных с последней симфонией Чайковского. Как и все окружающие, он был поражен неожиданной кончиной Чайковского, продирижировавшего симфонией за несколько дней до своей смерти, и смерть эта кажется ему необъяснимой: «Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиду был свободный. Вскоре после похорон Шестая симфония была вновь исполнена в концерте. Публика на этот раз отнеслась к ней восторженно, и с этой минуты слава симфонии росла и росла, облетая постепенно Россию и Европу».

Разгадать программу Шестой симфонии, а также ответить на вопрос, была ли холера настоящей причиной смерти Чайковского, пока не удалось.

Первая часть написана в форме сонатного Allegro, открывается темой вступления – мрачное, скорбное настроение. У фагота соло, на фоне полутоновых нисходящих интонациях контрабасов. Секвенции секундовых попевок, мотив заканчивается интонацией вздоха.

Главная партия – смятение, порывисто, напряженно у альтов и виолончелей. Интонационно она связана с темой вступления.

Побочная – тема прекрасной, возвышенной мечты о счастье. Она написана в трехчастной форме.

Разработка начинается внезапным драматическим контрастом. Удар фортиссимо всего оркестра. Состояние ужаса человека. Смятенно звучит главная партия. Развитие волнами. Появляется мелодия у труб в звучании фортиссимо. Эта мелодия – переосмысление нисходящего мотива из вступления.

Затем звучит у тромбонов напев из церковного похоронного обряда – «Со святыми упокой».С этого момента начинается вторая волна развития – полифоническое развитие.
Третья волна совмещает функции конца разработки и начала репризы – главная партия проходит в основной тональности, но борьба не закончилась, она продолжается.
Трагической кульминацией становится секвенция нисходящих секундовых интонаций – «стоны». Пауза. Ожидание, напряжение. Лирическая побочная партия – затаенно, трепетно, страстно.
Кода – интонации главной партии – бессилие. Скорбный характер, напоминает траурное шествие. Желанный, манящий, светлый образ не достигнут, силы человека надломлены. Однако борьба не завершена.
Вторая часть контрастирует с первой и последующими частями цикла. Это светлый образ, лирический пятидольный вальс. Пластичность, легкость, свобода, гибкость, Написан в сложной трехчастной форме. В средне разделе (трио) появляются скорбные интонации, плач.
В репризе возвращается тема вальса, но тема драматизируется
Третья часть – скерцо-марш. Написана в сонатной форме без разработки. Энергичная волевая музыка. В этой части особенно остро ощущается непреодолимость злого, враждебного человеку начала, направленного на разрушение всех его светлых надежд и устремлений. Эта часть – вторая драматическая кульминация симфонии.
Главная партия – тема скерцозного характера.
Побочная – тема марша – жесткий, зловещий характер.
Четвертая часть. Траурный финал. Это послесловие. Носит характер скорбного драматического монолога. Трехчастная форма.
Скорбная тема, речевая выразительность, страстность, напряженность звучания – интонационно связана с темой вступления первой части.
Этой теме противопоставляется лирическая тема. Интонационная связь с темой побочной партии первой части. Эта тема напоминает о светлых, но неосуществимых мечтах. Мечта недостижима сейчас. Но светлое начало, к которому стремится человек, существует. Жизнь прекрасна, несмотря на трагическую неизбежность смерти.
Эпилог – из музыки исчезает пафос борьбы, скорбь, лирические мечты о счастье. Жизнь слово замирает. Смирение перед тайной Бытия.

Оперное творчество Чайковского

Композитор написал 10 опер: «Воевода» (лирико-бытовая драма, по драме Островского),
«Ундина» (лирико-фантастическая опера, по повести Жуковского),
«Опричник» (историко-бытовая опера, роман Лажечникова),
«Кузнец Вакула» (лирико-комическая опера, по повести Гоголя),
«Евгений Онегин» (лирическая опера, по Пушкину),
«Орлеанская дева» (героико-патриотическая, по трагедии Шиллера),
«Мазепа» (историческая, лирическая, поэма «Полтава» Пушкина),
«Чародейка» (лирико-трагическая, народно-бытовая, по драме И. А. Шпажинского),
«Пиковая дама» (по повести Пушкина),
«Иоланта» (камерная лирическая, драма Герца).
Оперы Чайковского разнообразны по тематике и музыкальной драматургии. Жанр оперы привлекал композитора на протяжении всей жизни. В ранних сочинениях 1868 – 1874 гг. («Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула») Чайковский пытается овладеть крупной оперной формой, претворить личную драму героев, стремится к симфонизации оперы. Но первые образцы неудачны. И лишь пятая опера принесла композитору успех.

Опера «Евгений Онегин»

Написана на сюжет А. С. Пушкина. Сюжет для будущей оперы искал долго. О важности выбора свидетельствует тот факт, что композитор отбросил несколько предложений В. Стасова, среди которых был «Отелло» Шекспира. Чайковский подчеркивал неоднократно, что он стремиться к «интимной», но сильной драме.

Совет обратиться к Пушкину подала Чайковскому певица, преподаватель Московской консерватории Е. А. Лавровская. И композитор загорелся идеей. Это был тот самый сюжет, который он так давно искал; та самая жизнь, которая была знакома ему до мельчайших подробностей! «Ты не поверишь, как я ярюсь на этот сюжет, пишет он брату Модесту. – как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности! Какая бездна поэзии в «Онегине»! Действительно, «Онегин» столь разительно отличался от типичных оперных сюжетов, что, окончив работу, композитор немало опасался суждений не столько критики, сколько публики.

Отдать свою оперу императорским театрам он категорически отказался. Чайковский стремился к естественности и простоте исполнения, которых требовал современный сюжет, а манера пения и игры артистов императорских театров была намеренно аффектна, их заученные жесты и позы, даже сама внешность стареющих премьеров и примадонн шли вразрез с ее искренностью и простотой. И композитор отдал эту оперу в Московскую консерваторию, предназначив для исполнения в выпускном спектакле оперного класса.

Ознакомившись с «Онегиным», коллеги Чайковского пришли в бурный восторг, а обычно сдержанный и ироничный Танеев даже расплакался. Николай Рубинштейн тут же принял оперу к постановке. Однако музыка ее, несмотря на внешнюю простоту, оказалась настолько сложна, что над ней работали два года – и все же на премьере не обошлось без досадных нелепостей. В квартете из первой картины сбилась исполнительница партии Ольги, вслед за ней остановились другие. А когда, смутившись, певцы и вовсе замолчали, неожиданно заиграл весь оркестр. И хотя публика не скупилась на аплодисменты и вызывала автора на поклоны, Чайковский так и не смог понять – понравилась ли постановка, состоялась ли она.

Но «Евгению Онегину» было суждено большое будущее: Чайковский достиг в опере своего идеала. «Я охотно примусь за всякую оперу, где… существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытываемые и понимаемые…» - неоднократно говорил он. Именно такой оперой стал «Онегин», и именно поэтому он имеет успех у самой широкой публики.

Создание и постановка оперы растянулись на довольно долгий срок. А в это время – 1887 – 1878 годы – в жизни самого автора параллельно развивалась другая история, более реальная и, быть может, не менее трагичная. Речь идет о скоропалительной женитьбе Чайковского на Антонине Милюковой. Эта женитьба оказалась удивительным образом связанной с оперой «Евгений Онегин». В воспоминаниях о Чайковском его друг и коллега Н. Кашкин приводит рассказ композитора о событиях, предшествовавших женитьбе. «В апреле или в начале мая 1877 года я получил довольно длинное письмо с объяснением в любви ко мне; письмо было подписано А. Милюковой, говорившей, что любовь ее зародилась несколько лет назад, когда она была ученицей Консерватории… В это самое время я был весь захвачен исключительно мыслью «Татьяне», письмо которой меня прежде всего и притягивало… Весь погруженный в композицию, я до такой степени сжился с образом Татьяны, что для меня она стала рисоваться как живая, со всем, что ее окружало. Я любил Татьяну и страшно негодовал на Онегина, представлявшегося мне холодным, бессердечным фатом. Получив второе письмо Г-жи Милюковой, я устыдился и даже вознегодовал на себя самого за свое отношение к ней… Я сам, казалось мне, поступал несравненно хуже Онегина… У меня постоянно жило в душе искреннее возмущение небрежно-легкомысленным отношением Онегина к Татьяне… Смутные колебания не то чтобы

тревожили или беспокоили меня, но они мешали сочинять, и я решил покончить лучше с этим вопросом, чтобы освободиться от него».

Познакомившись с Милюковой, Чайковский решил жениться на ней, хотя невеста и не соответствовала его идеалу. Еще со времен знакомства с Дезире Арто композитора не покидало желание создать семью, иметь налаженный быт, ему хотелось покоя и семейного уюта. Казалось бы, все это он обретет с влюбленной в него молодой женщиной. Но реальность оказалась иной – Милюкова не смогла стать для Чайковского настоящей подругой и не разделяла его увлечение музыкой и его образа мыслей. Разрыв был столь же молниеносным, как и женитьба. Молодые прожили вместе всего несколько месяцев, настолько тяжелых для Чайковского, что он был вынужден бежать от молодой супруги в Петербург. До конца жизни супруги жили отдельно.

Оперное либретто и роман в стихах Пушкина. Композитор отсек все, что прямо не относилось к Татьяне, и сконцентрировал внимание на теме любви. По возможности сохранял текст Пушкина, но в некоторых сценах добавил с свое: в сцене письма Татьяны («Пускай погибну я, но прежде я в ослепительной надежде блаженство томной зову, я негу жизни узнаю!..»).

Заключительная сцена Татьяны с Онегиным также отличается от пушкинской. У поэта в последней главе Онегин видит Татьяну печальную, предающуюся воспоминаниям:

Княгиня перед ним, одна
Сидит, не убрана, бледна, письмо какое-то читает
И тихо слезу льет рекой,
Опершись на руку щекой.

У Чайковского ремарка: «Входит Татьяна в утреннем элегантном туалете с письмом в руках». То, что Татьяна входит, а не сидит, влияет на ситуацию: снимается погруженность только в воспоминания. У Пушкина – только воспоминания, у Чайковского – неугасающая любовь. Татьяна: «Он взором огненным мне душу возмутил, он страсть заглохшую так живо воскресил! Как будто снова девочкой я стала, как будто с ним меня ничто не разлучало!». Для Татьяны заключительная сцена оперы – борьба чувства и долга, воспоминаний и реальности. У пушкинской Татьяны нет таких колебаний и такой борьбы, для нее не существует выбора, потому что он был уже сделан.

Жанр – «лирические сцены» - назвал сам автор, желая подчеркнуть лирическую интимную направленность произведения.

СЮЖЕТ

Летний вечер. Сад в усадьбе Лариных. Юные голоса дочерей - Татьяны и Ольги - вызывают у Лариной и няни Филиппьевны воспоминания о молодости. Издали доносятся звуки протяжной песни. Эта крестьяне пришли поздравить барыню и принесли с собой разукрашенный цветами и лентами сноп - символ законченной жатвы. Песни крестьян привлекают внимание девушек - задумчивой, мечтательной Татьяны и беззаботной, шаловливой Ольги. В гости к Лариным приезжают их сосед Владимир Ленский, влюбленный в Ольгу восторженный юноша-поэт, и его' друг Онегин, светский молодой человек, недавно прибывший из Петербурга и скучающий в деревенской глуши. Татьяна глубоко взволнована встречей с Онегиным, в нем она видит своего избранника.

Комната Татьяны. Девушка во власти тревожных дум. Она не может уснуть и просит няню рассказать 10 ее молодости. Но и эта не рассеивает волнения Татьяны. Поглощенная новым, неведомым ей чувством, она пишет Онегину письмо, признаваясь в любви.

В тенистом саду Лариных девушки с песнями собирают ягоды. В смятении вбегает Татьяна. Онегин приехал, сейчас ан будет здесь. С трепетом она ожидает ответа на свое признание. Онегин учтив и сдержан. Он тронут искренностью Татьяны, но ответить на ее любовь не может. Потрясенная девушка с горечью выслушивает его нравоучения.

В доме Лариных бал. На именины Татьяны съехалось множество гостей. Француз Трике, окруженный барышнями, провозглашает написанный им в честь именинницы

поздравительный дифирамб. Провинциальный бал с пересудами и сплетнями обывателей наводит на Онегина жестокую скуку. Чтобы отомстить Ленскому, который привез ею сюда, он начинает ухаживать за Ольгой. Ленский возмущен поведением друга, кокетством и легкомыслием невесты. Во время мазурки вспыхивает ссора.

В порыве гнева оскорбленный Ленский бросает Онегину вызов. Присутствующие безуспешно пытаются примирить друзей.

Зимним утром у мельницы назначена дуэль. Задолго до рассвета сюда прибыл Ленский с секундантом. Мысли и чувства его обращены к Ольге. Что готовит ему грядущий день? Появляется запоздавший Онегин. Противники колеблются, они вспоминают былую дружбу, но пути к примирению отрезаны. Дуэлянты становятся к барьеру. Раздается выстрел, и Ленский падает, сраженный насмерть.

В богатом особняке собралась петербургская знать. Блестящий столичный бал в разгаре. Среди гостей Онегин, возвратившийся из странствий. Ни путешествия, ни светские удовольствия не могут рассеять его тоски. Появляется князь Гремин с супругой, в которой изумленный Онегин узнает Татьяну. Князь сердечно рассказывает ему о своей счастливой женитьбе, представляет его Татьяне. Онегин только теперь понимает совершенства той, чье первое девичье чувство было им когда-то отвергнуто. Охваченный внезапной любовью к Татьяне, он решает добиться свидания с нею.

У себя в гостиной Татьяна в волнении читает письмо Онегина. Она до сих пор любит его. Неожиданно входит Онегин. В ею словах признание и раскаяние. Татьяна вспоминает их первую встречу, когда счастье было так возможно, так близко. Но прошлого не возвратить; взывая к чести и гордости Онегина, Татьяна просит оставить ее. Девические иллюзии больше не властны над нею. Онегин остается один.

Действие оперы, состоящей из 7 картин, разворачивается динамично. Первая картина – экспозиция образов (дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы», ария Ольги, квартет Татьяны, Ольги, Ленского, Онегина, речитатив и ариозо Ленского, ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил»). В этой картине происходит завязка драмы.

Вторая картина посвящена раскрытию образа Татьяны. Сцена письма, где раскрывается внутренний мир героини.

Третья картина – развитие образа и интриги, крушение девичьей мечты о счастье (сцена в саду).

Четвертая картина – напряженное развитие, столкновение – на балу у Лариных происходит ссора Ленского и Онегина. Пятая картина – развязка этой линии, дуэль и смерть Ленского.

Шестая картина – действие переносится в Петербург, новая встреча Татьяны и Онегина.

Седьмая картина – развязка драмы, завершение развития образов Татьяны и Онегина.

Драматургия оперы основана на противопоставлении образов: Татьяны и Ольги, Ленского и Онегина. Близость в образном плане образов Татьяны и Ленского, Ольги и Онегина.

Образ Татьяны – первую музыкальную характеристику этого образа композитор дает уже в оркестровом вступлении к опере. В его основе лежит нежная, задумчивая, элегическая тема, изложенная в виде секвенции. Эту тему называют темой грез Татьяны. Эта тема играет значительную роль в опере, неоднократно повторяется в различных вариантах в первой, второй и седьмой картинах. Татьяна – образ, которому свойственны высокие нравственные качества и искренность. В первой картине в Дуэте с Ольгой. Стилизация обстановки бытового музицирования XIX века.

Квартет из первой картины имеет большое драматургическое значение. Он передает состояние каждого из действующих лиц. Впервые обнаруживается контраст женских образов и контраст между характерами мужских образов.

Вторая картина – центральная в характеристике образа Татьяны. Это развернутая сцена письма, имеющая сквозное развитие. В ней переданы чувства, которые испытывает Татьяна, ее сложное эмоциональное состояние. Начинается картина оркестровым вступлением, в котором звучит тема грез Татьяны. Но появляется еще одна тема, секундовые задержания и взлеты. Она как бы заранее предсказывает роковой исход любви Татьяны. Далее появляется тема любви Татьяны. В тексте еще нет признания в любви, но сама мелодия – эмоциональная – говорит о большом чувстве, о глубине этого чувства. Сцена письма написана в свободной форме монолога. Характер героини раскрывается здесь в непрерывном развитии.

Первый раздел («Пускай погибну я») - решимость Татьяны осуществить свое намерение. Взволнованный характер. Во втором разделе («Я к вам пишу…») – лирическая трепетная тема. Ей вторит тема в оркестре. Третий раздел монолога – кульминация («Нет, никому на свете…»). Тихая кульминация: «Кто ты, мой ангел ли хранитель?». Эта тема родственна теме Ленского из ариозо первой картины. Она же предвосхищает тему Ленского из пятой картины «Что день грядущий мне готовит?».

В третьей картине – сцена Татьяны и Онегина. Появление Татьяны сопровождается взволнованной музыкой – здесь больше дана характеристика Онегина. И разочарование Татьяны. Ее краткие реплики в момент холодной проповеди Онегина выдают ее горе и страдание: «О боже! Как обидно и как больно!».

В четвертой картине в оркестровом вступлении звучит одна из тем из письма Татьяны («Кто ты, мой ангел ли хранитель?»). Бал в доме Лариных. Сталкновение и ссора друзей.

Шестая картина. Большое драматургическое значение имеет вальс. На его фоне появляется Татьяна, происходит встреча Татьяны и Онегина. Вальс в данном случае является не только характеристикой быта, но косвенно – нового облика Татьяны – светской дамы, сдержанной и величавой. Косвенной характеристикой Татьяны является и ария Гремина «Любви все возрасты покорны». Здесь Татьяна противопоставляется окружающей ее бездушной светской среде: «Она блистает как звезда во мраке ночи, в небе чистом».

Краткий диалог Татьяны и Онегина, во время представления Греминым Онегина в оркестре у кларнета звучит тема любви, как бы напоминая о прошлом и выражая внутреннее волнение Татьяны. Тема Татьяны «Онегин, я тогда моложе…». Спокойно и сдержанно она разговаривает с Онегиным.

В седьмой картине вновь широко раскрывается образ Татьяны. Сцена объяснения. Встреча с Онегиным пробудила в душе Татьяны прежнее чувство. Просто и искренне говорит она Онегину, что по-прежнему любит его. С глубокой болью вспоминает о том, что (Дуэт с Онегиным) «Счастье было так возможно». Татьяна непреклонна в своем решении, чувство долга берет верх. Татьяна сильная и прекрасная женщина, которая верна морально-этические нормам, чувству долга и своей нравственной позиции.

Ленский в опере – персонаж, который близок Татьяне в своей искренности, способности к глубокому чувству. Поэтичная, тонкая, мечтательная натура как и Татьяна. Поэтому и вокальные партии этих героев обнаруживают сходство. В опере Ленский лишен пушкинской иронии и предстает как лирико-трагедийный персонаж. В первом действии – сцена приезда Онегина и Ленского в дом Лариных. Квартет. Ярко обрисован Ленский в сене с Ольгой, его ариозо «Я люблю, вас» - лирическая характеристика героя. Восторженный, поэтический образ юноши раскрывается с первых слов: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый». Ариозный тип вокальной партии. Взволнованно и страстно. Нежное, глубокое чувство, искренность и душевная теплота. Ариозо имеет трехчастную форму с ярко динамичной третьей частью. Интонационно музыка средней части ариозо («Я отрок был тобой плененный») на поминает тему Татьяны («Кто ты, мой ангел ли хранитель»).

В четвертой картине на фоне вальса происходит столкновение Ленского и Онегина. Сцена ссоры на фоне мазурки Характерно, что мелодия мазурки предвосхищает предсмертную арию Ленского из 5 картины. В финале картины лирическое ариозо Ленского «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы прошли!» носит элегический характер. Оно начинается как воспоминание о светлых днях, проведенных с Ольгой, затем переходит в упрек.

Пятая картина – развязка драматического конфликта Ленского и Онегина. Образ Ленского раскрывается здесь наиболее полно и глубоко. Ария Ленского – трехчастная форма. Предшествует оркестровое вступление. Траурный характер начальной темы предвещает трагическую развязку. Затем звучит основная тема арии-монолога. Она начинается с речитатива Ленского «Куда, куда, вы удалились?». Основная тема: «Что день грядущий мне готовит?». Средний раздел арии («Блеснет заутра луч денницы и заиграет яркий день») светлым характером контрастирует с первым разделом. Ее мелодия интонационно близка ариозо Ленского «В вашем доме». Затем возвращение основной темы. Ария раскрывает образ Ленского – юного поэта с чистой душой. Искреннего и преданного, с тревогой и тоской предчувствующего свою гибель.

Дуэт Ленского и Онегина – скорбный характер. «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?» - построен в виде канона, в котором Онегин вслед за Ленским полностью повторяет ту же самую мелодию и слова. Перед лицом возможной смерти Ленский и Онегин переживают одни и те же чувства.

Музыкальная характеристика *Онегина* соответствует пушкинскому оригиналу. Светский лев, высокомерный, который снисходительно смотрит на провинциальную жизнь и также снисходительно относится к искреннему чувству провинциальной девушки. Эгоист, к которому приходит запоздалая любовь.

В первой картине – квартет. Характеристика, противоположная Ленскому. Композитор показывает контрастность их характеров.

В третьей картине – учтивый, светский, сдержанный, умеющий владеть собой. Ария «Когда бы жизнь домашним кругом…». Мелодия арии развертывается неторопливо, в спокойном, размеренном темпе.

В четвертой картине – ссора с Ленским. Онегин раздосадован. В его лице видят претендента на руку Татьяны.

Пятая картина – сцена дуэли. Дуэт с Ленским.

Шестая картина. Сцена с Татьяной и ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна». Онегин поражен. Ариозо – переломный момент в развитии образа Онегина. Пробуждение искреннего чувства любви к Татьяне меняет его «музыкальную речь», она становится взволнованной, порывистой и включает интонации Татьяны из сцены письма : «Увы! Сомненья нет! Влюблен я».

Седьмая картина. Сцена с Татьяной. «Счастье было так возможно» - в основе одна мелодия. Онегин раскрывается в обращениях к Татьяне, каждой из которых звучит более настойчиво и страстно. Опера заканчивается горьким восклицанием Онегина «Позор, тоска! О жалкий жребий мой!».

Большое значение в опере приобретают *жанрово-бытовые сцены.* Они оттеняют драматический конфликт, сглаживают его, являются фоном, на котором происходят драматические события. В первой картине песни и пояски крестьян. Медленная, распевная и лирическая песня «Болят мои скоры ноженьки» т быстрая, плясовая тема «Уж как по мосту-мосточку». Пение крестьян вызывает различные состояния Татьяны и Ольги.

В третьей картине – хор девушек, собирающих ягоды («Девицы, красавицы»0. хор оттеняет драматизм переживаний Татьяны.

В четвертой картине – Вальс и мазурка, на фоне которых разыгрываются драматические события. В шестой картине – вальс, полонез и экосез – рисуют образ Татьяны как светской женщины.

Бытовая сцена-романс «Слыхали ль вы».
Вокальный стиль – ариозно-декламационный, романсовые интонации, стилизация народной песни. Секвенционное развитие
Оперные формы – арии, ариозо, монологи, сцены сквозного развития, хоры, ансамбли.
Симфонизация оперы. Интонационное сходство тем Татьяны и Ленского, затем и Онегина. Лейттемы грез, любви. В результате драматургия сквозного развития.
Большое значение оркестра – договаривает, создается контрапункт мелодий оркестровых и вокальных. Большое значение оркестровых вступлений к картинам.

«Пиковая дама» П. И. Чайковского
Эта опера явилась одним из самых выдающихся произведений не только в творчестве Чайковского, но и в ИРМ. По значению эта опера перекликается с Шестой симфонией, является выдающимся монументальным произведением.
В 1889 году возник замысел сочинения на еще один пушкинский сюжет – «Пиковая дама». Либретто написал брат Модест. «Пиковая дама» была написана во Флоренции. Она была сочинена в небывало короткие сроки: 44 дня заняли эскизы, еще за 2 недели был полностью написан клавир. Возвратившись в Россию, композитор закончил «Пиковую даму» уже в партитуре.
В пушкинский сюжет Петр Ильич и Модест Ильич внесли некоторые изменения. Повесть Пушкина глубоко психологична, она основана на внутренних конфликтах, на взаимоотношениях героя и общества. Именно это сохранил композитор, это и определило направленность оперы. Однако характер Германа, его отношения к людям, борьба внутри него: его страсть к игре и любовь к Лизе – стали у Чайковского иными. Действие оперы перенесли во времена царствования императрицы Екатерины (XVIII век), а у Пушкина 1830-е годы. Воспитанница старой графини Лиза стала ее внучкой, «рациональный», расчетливый, азартный, стремящийся любой ценой подняться вверх по социальной лестнице, и честолюбивый пушкинский Герман превратился в пылкого экзальтированного Германа, мечущегося между возвышенной любовью к Лизе и всецело захватывающей его страстью к карточной игре.
Введен новый образ – Елецкий.
Только Томский сохранил черты пушкинского повесы-офицера.
В «Пиковой даме» Чайковский создал социальную трагедию. В основе драмы лежит социальное неравенство. Герман искренне любит Лизу, но она – внучка графини. *Герман* – Главный герой оперы. В нем борются две страсти: страсть к игре, желание узнать тайну трех карт и настоящая любовь к Лизе. Герман уже в первой действии появляется горячо влюбленным в Лизу и глубоко страдающим, потому что Лиза знатна, а Герман беден. Желание выиграть для Германа – не просто страсть к игре, но и возможность стать богатым, стать ровней любимой женщине. Музыка ариозо Германа «Я имени ее не знаю» настолько прекрасна, возвышенна, овеяна печалью и страстностью, что перед нами – типичный для романтизма возвышенный лирический герой. Но все, что связано с Графиней, с темой трех карт стало для Германа роковым, демоническим. И лирические и демонические темы звучат во вступлении к опере.
Введен новый образ – Елецкий.
Только Томский сохранил черты пушкинского повесы-офицера.
В балладе томского у Пушкина нет предсказания призрака, явившегося к графине и посулившего ей смерть от «третьего, кто пылко и страстно любя». В опере это предсказание приобретает роковое значение.
У Пушкина графиня приобретает реалистические черты, у Чайковского – образ, созданный воображением Германа, иногда как реальная личность.
«Пиковая дама» объединила в себе все любимые образы композитора – с небывалой искренностью звучат в ней темы любви, роковая тема трех карт, полностью

пронизывающая всю оперу и являющаяся в ней своего рода «идеей фикс». Основная идея – победа добра над злом, утверждение этического начала, чувства любви.

СЮЖЕТ

Петербург. На залитых солнцем аллеях Летнего сада много гуляющих, дети играют под присмотром нянюшек и гувернанток. Сурин и Чекалинский беседуют о своем приятеле Германе: все ночи напролет, мрачный и молчаливый, он проводит в игорном доме, но не прикасается к картам. Странным поведением Германа удивлен и граф Томский. Ему Герман открывает тайну: .он страстно влюблен в прекрасную незнакомку, но она богата, знатна и принадлежать ему не может. К друзьям присоединяется князь Елецкий. Он сообщает о своей предстоящей женитьбе. В сопровождении старой Графини приближается Лиза, в которой Герман узнает свою избранницу; в отчаянии он убеждается, что Лиза - невеста Елецкого. При виде мрачной фигуры Германа, его пылающего страстью взора зловещие предчувствия охватывают Графиню и Лизу. Тягостное оцепенение рассеивает Томский. Он рассказывает светский анекдот о Графине. В дни молодости она однажды проиграла в Париже все свае состояние. Ценой любовного свидания молодая красавица узнала тайну трех карт и, поставив на них, вернула проигрыш. Сурин и Чекалинский решают подшутить над Германам - они предлагают ему узнать у старухи тайну трех карт. Но мысли Германа поглощены Лизой. Начинается гроза. В бурном порыве страсти Герман клянется добиться любви Лизы или погибнуть.

Комната Лизы. Вечереет. Свою опечаленную подругу девушки развлекают русской пляской. Оставшись одна, Лиза поверяет ночи, что любит Германа. Неожиданно Герман появляется на балконе. Он пылко признается Лизе в любви. Стук в дверь прерывает свидание. Входит старая Графиня. Скрывшийся за портьерой Герман вспоминает о тайне трех карт. После ухода Графини жажда жизни и любви с новой силой пробуждается в нем. Лиза охвачена ответным чувством.

Бал-маскарад в доме богатого столичного сановника. Князь Елецкий, встревоженный холодностью невесты, уверяет ее в своей любви и преданности. Среди гостей Герман. Замаскированные Чекалинский и Сурин продолжают подшучивать над приятелем; их таинственное нашептывание о магических картах угнетающе действует на его расстроенное воображение. Начинается представление - пастораль «Искренность пастушки». Па окончании представления Герман сталкивается со старой Графиней; снова мысль а богатстве, которое сулят три карты, овладевает Германом. Получив от Лизы ключи от потайной двери, он решает выведать у старухи тайну.

Ночь. Пустая спальня Графини. Входит Герман; он с волнением всматривается в портрет Графини в молодости, но, заслышав приближающиеся шаги, прячется. В сопровождении приживалок возвращается Графиня. Недовольная балом, она предается воспоминаниям о прошлом и засыпает. Неожиданно перед ней появляется Герман. Он умаляет открыть тайну трех карт. На старая Графиня молчит. Взбешенный Герман грозит пистолетом; испуганная старуха падает замертво. Герман в отчаянии. Близкий к безумию, он не слышит упреков прибежавшей на шум Лизы. Лишь одна мысль владеет им: Графиня мертва, а тайны он не узнал.

Комната Германа в казармах. Поздний вечер. Герман в задумчивости перечитывает письма Лизы: она просит его прийти в полночь на свидание. Герман снова переживает случившееся, в его воображении встают картины смерти и похорон старухи. В вое ветра ему слышится заупокойное пение. Германа охватывает ужас. Он хочет бежать, но ему мерещится призрак Графини. Она называет заветные карты: «Тройка, семерка, туз». Герман повторяет их как в бреду. .

Зимняя канавка. Здесь Лиза должна встретиться с Германам. Она хочет верить, что любимый не виновен в смерти Графини. Башенные часы бьют полночь. Лиза теряет последнюю надежду. Наконец появляется Герман. Охваченный маниакальной идеей выигрыша, он машинальна повторяет за Лизой слава любви. Из его несвязного рассказа

Лиза в ужасе убеждается, что он убийца старухи. В порыве безумия Герман отталкивает Лизу и с криком: «В игорный дом!» - убегает. В отчаянии Лиза бросается в воду.

Игорный дом. Идет игра. Герман одну за другой ставит две карты, названные Графиней, и выигрывает. Все ошеломлены. Упоенный победой, Герман ставит на карту весь выигрыш. Вызов Германа принимает князь Елецкий. Герман объявляет туза, на вместо' туза в руках его оказывается дама пик. В исступлении смотрит он на карту, в ней ему чудится дьявольская усмешка старой Графини. В припадке безумия он кончает с собой. В последнюю минуту в сознании Германа возникает светлый образ Лизы. С ее именем на устах ан умирает.

Драматургия. В основе – *принцип конфликтности*, конфликт определяет поступки героев, воздействует на изменение характеров. Образный конфликт: Герман и графиня. Этот конфликт заложен в интродукции. Здесь звучат и лирические, и демонические темы: сначала кларнет и фагот излагают тему повествовательного склада, которая впоследствии будет положена в основу баллады Томского о трех картах. Затем у тромбонов и туб возникает звучащая подчеркнуто громко, складывающаяся из интервалов секунды и кварты зловещая тема Графини и символ трех карт.

Первая лейттема графини как символ трех карт. Эта тема всегда в оркестре. Впервые в значении лейттемы она появляется в балладе Томского как контрапункт вокальной партии в оркестре.

Вторая лейттема – «тема тайны трех карт». Нисходящий целотоновый звукоряд. Появляется в балладе Томского как припев (интонационная связь с ариозо Германа «Я имени ее не знаю»), появляется в третьей и четвертой картине – мысли Германа, сходство с темой любви.

Третья лейттема – любви. Вторая картина «Дай умереть, тебя благословляя». Скрипки.

Первые две лейттемы противостоят третьей – конфликт. Демонический мир не затрагивает сначала лирического чувства Германа, обращенного к Лизе. Но постепенно он поддается, и во втором акте в сцене на балу Чайковский показывает, как темы графини и трех карт разрушили тему любви, искажают ее интонации.

Видоизменение тем готовит трагическую кульминацию оперы – сцену в спальне графини. Чувство трагического напряженного ожидания возникает уже в начале 4 картины. Его создают повторяющие фигуры альтов, тревожные «шаги» контрабасов, темы деревянных духовых инструментов со стонущими секундовыми задержаниями. Выразительна музыка и в сцене смерти графини: «задыхающиеся» темы кларнетов, фаготов, флейт, форшлаги, остановки движения паузами, замирающее тремоло и траурные удары контрабасов.

Лиза – много общего с Татьяной. Однако трагический исход судьбы Лизы, выраженный в арии «Ах, истомилась я горем…», предрешен. Предав любовь, Герман обрек Лизу на гибель и сам погиб. Но, умирая, Герман возвращается к своей любви. Любовь как таковая оказывается победительницей, она торжествует даже над смертью. Таков вывод в опере Чайковского, которая заканчивается темой любви (у Пушкина – Лиза вышла замуж, а Герман сидит в сумасшедшем доме).

Принцип контраста – сопоставление бытовых сцен (оттеняют драму) и психологического действия. Например, гулянье в саду, праздник у вельможи, игорнй дом – колорит эпохи.

Сцена с детьми, гувернеры, нянюшки – портретные зарисовки.

Дуэт Полины и Лизы и романс «Подруги милые» - стиль салонного музицирования.

Однако романс Полины имеет отношение к драме – предсказывает судьбу Лизы.

В третьей картине – симфоническое вступление и хор. Праздничные музыкальные жанры XVIII века – полонез.

7 картина – хор «Будем пить и веселиться» - бытовой фон.

Песенка Томского – куплеты XVIII века..

Опера состоит из 4 действий и 7 картин.

Первая картина – экспозиция основных действующих лиц и завязка сюжета. Образ Германа эмоционален и лиричен (ариозо «Я имени ее не знаю»).

Для последующего развития конфликта важное значение имеет квинтет «Мне страшно» (в оркестре возникает тема-секвенция графини, предрекая судьбы Германа, Лизы, Князя Елецкого и Графини) и баллада томского (в конце каждого ее куплета звучит тема трех карт).

Вторая картина посвящена образу Лизы. Динамичное развитие действия строится на чередовании контрастных эпизодов бытового и лирико-психологического характера. Открывается картина дуэтом Лизы и Полины, написанном в стиле романса XVIII века. Резкая смена настроения – романс Полины звучит как пророчество судьбы Лизы.

Печальная музыка сменяется веселой бытовой сценкой – хороводной песней «Ну-ка, светик Машенька» и ариозо гувернантки-иностранки, перевирающей русские слова. Кульминация картины – заключительная сцена Лизы и Германа. Ария Лизы «откуда эти слезы?», ариозо Германа «прости небесное созданье». Здесь впервые возникает и широко развивается тема любви, звучащая сначала в оркестре, а затем в партии Германа «Дай умереть, тебя благославляя». Сцена прерывается появлением графини, звучанием лейтмотива графини. Завершается картина гимном любви на основе темы ариозо Германа.

Третья картина также основана на принципе контраста основной линии оперы – трагедии Лизы и Германа – и бытовых сцен. Обстановка бала передается празднично звучащим хором певчих и дуэтом Прилепы и Миловзора (стилизация XVIII век). Но развивается образ Германа: навязчивая идея трех карт все более завоевывает его помутившееся сознанье.

Четвертая картина знаменует поворот в развитии отношений Германа, Графини и Лизы. Центральное место занимает сцена-монолог Графини, где впервые раскрывается ее личность, в которой нет ничего инфернального. Вспоминая блестящую молодость, старуха напевает песню из оперы «Ричард львиное сердце» А. Гретри и засыпает. Кульминация картины – сцена Германа и графини. Ариозо Германа «Если когда-нибудь знали вы чувство любви» и него угрозы. Графиня безмолвствует. Ее смерть приводит Германа в состояние полного отчаяния. Он на грани безумия. В музыке проносится тема трех карт.

Пятая и шестая картины развиваются как следствие роковых событий в спальне графини. Пятая картина – комната Германа – передает ужас героя при появлении призрака Графини (при словах «Я пришла к тебе против воли» в оркестре звучит целотонная гамма).

В шестой картине завершается развитие образа Лизы. Ариозо «Ах, истомилась я горем» - отчаяние. Лиза гибнет.

Седьмая картина – трагический финал оперы. Герман поет свою последнюю арию «Что наша жизнь игра». Когда в его руках оказывается дама пик, в оркестре грозно звучит тема пиковой дамы и целотоновая гамма. В конце сцены в сознании героя рождается образ Лизы. Опера заканчивается темой любви.

Принципы драматического симфонизма. Конфликтный интонационный комплекс, трансформация образов, длительное развертывание формы – волновой принцип. Два основный начала – жизнь и смерть – не только противопоставляются, но и взаимодействуют. Симфоническая напряженность, драматизм. Кульминация в каждой картине.

«Иоланта» - Лирическая опера в одном акте!

Либретто М. И. Чайковского

Д е й с т в у ю щи е л и ц а:

Рене, король Провансабас

Роберт, герцог Бургундский - баритон

Водемон, граф, бургундский рыцарьтенор
Эбн-Хакиа, мавританский врач - баритон
Альмерик, оруженосец короля Ренетенор - тенор
Бертран, привратник дворца - бас
Иоланта, дочь короля Рене (слепая) -сопрано
Марта, жена Бертрана, кормилица Иол анты контральто
Бригитта, Лаура - подруги Иол анты - меццо-сопрано
Прислужницы и подруги Иол анты, свита короля, войско герцога
Бургундского и оруженосцы. Действие происходит в горах южной Франции в XV веке.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

«Иоланта» - последняя опера Чайковского. В 1884 году композитор прочел перевод одноактной драмы в стихах датского писателя Генрика Герца (1798-1870) «Дочь короля Рене» (1845) и пленился оригинальностью, поэтичностью сюжета. Внимание композитора отвлекла рабата над другими произведениями, и лишь в 1891 год*у* он приступил к сочинению «Иоланты». Брату композитора, М. И. Чайковскому (1850 - 1916) было заказано либретто па драме Герца в переделке В. *Зотова* (в этой переделке названная драма была поставлена в 1888 *году* на сцене московского Малого театра). Рабата началась 10 июля, к 4 сентября вся музыка была написана, а в декабре закончена оркестровка. Пер*вое* представление оперы (вместе с балетом «Щелкунчик», состоялась (18) декабря 1892 г. в петербург*ском* Мариинском театре.

Трогательная история слепой Иоланты, исцелившейся благодаря любви, заключает в себе большую гуманистическую мысль. Вечный мрак, в *котором* безмятежно и спокойно живет не подозревающая о своем несчастье дочь короля Рене, становится символом душевной слепоты, являющейся для близких ей людей источником глубокого горя. Толька любовь и сострадание зажигают в сердце Иоланты страстное желание увидеть мир, рождают готовность к самопожертвованию и мужество вынести муки, ценой которых она сможет прозреть.

Опера воспринимается как восторженный, лучезарный гимн любви, открывающий лучшие стороны человеческой души, несущей с собой свет познания, наслаждение красотой и счастье.

СЮЖЕТ

На юге Франции, в долине Вогезских гор, расположен замок короля Прованса Рене. Здесь живет юная дочь короля Иоланта. Она слепа от рождения, но не знает об этом. По требованию короля окружающие тщательно скрывают от нее тайну, никто из посторонних под страхом смерти не смеет проникнуть в замок. В счастливом неведении Иоланта проводит дни среди подруг. Однако с недавнего времени неясные стремления нарушают ее покой. Иоланта плачет, тоскует, и напрасно *по*други стараются отвлечь ее от грустных мыслей. Король приводит знаменитого мавританского врача Эбн-Хакиа. В волнении Рене ждет его ответа. Врач говорит, что исцеление возможно, но для этого Иоланта должна узнать о своем несчастье и всей душой желать прозрения. *Король* остается непреклонным.

Сбившись с пути, в сад попадают два рыцаря - Роберт и Вадемон. Роберт был в детстве обручен с Иолантой; он никогда ее не видел и не знает, что она слепа. Все его помыслы устремлены к графине Лотарингии Матильде, и он едет к *королю* Рене, чтобы просить расторгнуть помолвку. Поднявшись на террасу чудесного сада, Вадемон видит спящую Иоланту. Ее прекрасный облик очаровывает молодого рыцаря. Невольно вырвавшийся возглас восхищения разбудил девушку. Волнение молодого рыцаря вызывает отклик в душе Иоланты. Зарождающееся чувства привадит ее в трепет и смятение. Прощаясь с прекрасной незнакомкой, Вадемон просит подарить ему на память красную разу. Вместо красной Иоланта срывает белую разу. С ужасом рыцарь убеждается, что девушка слепа. Охваченный состраданием, он рассказывает ей о том, как прекрасен свет, вечный источник радости и счастья. В упоении внимает Иоланта его

словам. Появляется король. Узнав, что незнакомый пришелец раскрыл Иоланте тайну, король приходит в негодование, *но* врач Эбн-Хакиа успокаивает его. Теперь путь к исцелению открыт. Король, догадываясь о любви молодых людей, притворно угрожает Вадемону смертной казнью, если лечение не поможет. Ради спасения любимого Иоланта *го*това претерпеть любые муки. Прозрев, она с изумлением и восторгом видит мир, узнает своего отца, подруг и Вадемона; который отныне будет ее защитникам. Присутствующие торжественно славят свет, источник жизни и познания.

МУЗЫКА

«Иоланта» - лирическая опера. Поэтическая одухотворенность, благородство и чистота чувств, трогательная задушевность сделали ее одним из самых гармоничных и светлых произведений Чайковского. В ее музыке воплощена жизнеутверждающая вера в победу светлого начала, в душевные силы человека, стремящегося к правде и добру.

Начало оперы воплощает ее основную мысль - *кон*траст мрака и света. Оркестровая интродукция выдержана в скорбных, сумрачных танах; из оркестра- исключены струнные инструменты. Холодные, причудливые звучания деревянных духовых инструментов усиливают ощущение неясной тревоги, томительного беспокойства. Яркий *кон*траст рождает следующая за интродукцией сцена: вступление безмятежной песенной мелодии скрипок со светлым аккомпанементом арфы воспринимается как внезапный *поток* солнечного света. В печальном ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала» задумчиво-созерцательное настроение сменяется страстным порывом. Беспечной радостью проникнут грациозный хор девушек «Вот тебе лютики, вот васильки». Нежно и прозрачно звучит колыбельная, исполняемая терцетом женских голосов и хором. В арии короля Рене «Ужели роком, осужден» суровая, скорбная патетическая мелодия воплощает душевные страдания любящего отца. Монолог Эбн-Хакиа «Два :мира», наделенный восточным колоритом, построен на едином могучем нарастании.

Бурной жизнерадостностью насыщена страстная ария Роберта *«Кто* может сравниться с Матильдой моей». Иным, мечтательным и поэтичным обрисован Водемон в романсе «Нет! Чары ласк красы мятежной». Центральная сцена оперы (встреча Иоланты и Вадемона) основана на свободном чередовании ариозных эпизодов, рисующих выразительные музыкальные портреты пылкого, взволнованного рыцаря и нежной, девически чистой Иоланты; музыкальное развитие чутко передает благоговейный восторг, тревогу, взрыв отчаяния и сострадания Вадемона, смущение, волнение и печаль Иоланты; большая сцена-дуэт завершается ликующе приподнятой мелодией ариозо Вадемона «Чудный первенец творенья»; эта мелодия повторяется в следующем затем дуэте. Мужественно-суровые краски вносит в музыку появление короля Рене и Эбн-Хакиа; отчаяние короля, его непреклонная решимость подчеркиваются ансамблевыми эпизодами, проникнутыми мольбой и состраданием. В этой сцене выделяется ариозо Иоланты «Нет, назови мученья, страданья, боль», в *кото*ром слышится душевное смятение, горячее чувство и страстный порыв. Глубоко трогает своим лиризмом заключительная сцена, передающая душевный трепет прозревшей Иоланты; торжественно и благоговейно звучит ее обращение «О *купол* неба лучезарный». Восторженная мелодия подхватывается ансамблем и хором, завершая оперу ликующим гимнам свету.

Общая характеристика русской музыкальной культуры рубежа XIX - XX веков

Историческая обстановка. 1880-е годы – годы жестокой правительственной реакции. После убийства (1 марта 1881 года) Александра II всякое вольнодумство жестоко преследовалось. После годов реакции – годы революционного подъема. Появляется пролетарское движение. Распространяется учение Маркса и Энгельса в Росси. Все это будоражит умы, настроения, появляется пролетарское движение.

Этот период принято называть «серебряным веком» или «русским духовным ренессансом». Хронологические границы «серебряного века» определяются от начала 1890-х годов до 1917 года, после которого начинается советский период развития русской культуры. Определение «серебряный век» одним из первых вел в обиход С. К. Маковский – основатель и редактор журнала «Аполлон». Этот термин использовал и Бердяев.

В 1900 году Андрей Белый в стихотворении «Первая симфония» провозгласил «Ударил серебряный колокол». В этой фразе вместилось многое: наступление начала века – новой эпохи, эпохи перемен. Это эпоха возрождения духовности, это переоценка ценностей в художественной культуре. В основе лежали преобразования всех видов искусства, в том числе и музыки.

На рубеже столетий появляются различные направления в живописи, литературе, поэзии, музыке.

В поэзии: символисты (Валерий Брюсов, А. Блок, Андрей Белый), футуристы (провозглашали искусство будущего: Вл. Маяковский, Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Велимир Хлебников)

В живописи: символизм (Михаил Врубель), футуристы (Супруги Михаил Ларионов и Наталья Гончарова), художники-беспредметники (Казимир Малевич, Василий Кандинский). Выделяются Художники «мира искусства», объединившиеся вокруг созданного в 1898 году одноименного журнала. Входили Бенуа, Бакст, Добужинский, Сомов, Лансере и др. Они опоэтизировали искусство прошлого. Любимым веком был XVIII век.

Немало колоритных фигур и среди мастеров театрального искусства: поэт и музыкант Александр Вертинский, драматическая актриса Вера Комиссаржевская, балетмейстер-новатор Михаил Фокин, и несравненная балерина Анна Павлова.

Невероятно богата и режиссура тех лет. С конца XIX века в Москве «Художественным театром» управляет Константин Станиславский. Его школа основана на точной передаче человеческих чувств и обыденной жизни. Такая режиссура получила название «театр переживания». Но постепенно среди учеников Станиславского набирает силу и новое направление «театр представления» (его еще называют условным). В условном театре стремятся создать не иллюзию жизни, а новый иногда даже не связанный с нею мир. Во главе этого направления встает экспериментатор Всеволод Мейерхольд. Позже Евгений Вахтангов, Александр Таиров.

Россия на рубеже веков переживает «культурный ренессанс» и выступает как инициатор обновления искусства. Пожалуй, впервые Россия не только испытывает влияние Запада, но и сама оказывает на него мощное воздействие. Это неудивительно, ведь те художественные направления, которые на Западе складываются десятилетиями, в России развиваются всего за несколько лет.

Достижения отечественных художников стали известны в Западной Европе во многом благодаря Сергею Дягилеву. Устраиваемые им знаменитые «Исторические концерты» и «Русские сезоны» в Париже в первом десятилетии XX века показали самой искушенной художественной столице Европы все, чем была богата русская культура. Оперы Р-К, Мусоргского, Бородина. Дягиле познакомил Францию с декорационным искусством Льва Бакста и Александра Бенуа, Михаила Добужинского, Николая Рериха, Алексея Головина. Он приглашал к участию совсем еще молодых Рахманинова и Скрябина, в его постановках участвовал Шаляпин. Дягилев «открыл» для Европы танцовщика и хореографа Вацлава Нижинского.

В конце века работают композиторы старшего поколения (Чайковский, Римский-Корсаков), но появляются и новые имена. Ученики Римского-Корсакова: А. К. Лядов, А. К. Глазунов, А. С. Аренский – представитель петербургской композиторской школы, ориентирована на принципы «кучкистов», ученик Чайковского – С. И. Танеев. В начале

1890-х годов выступают два наиболее выдающихся ученика С. И. Танеева – А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов. Это представители московской композиторской школы, ориентированы на традиции Чайковского. Конечно, в их творчестве органично переплетались и те и другие тенденции. Новое поколение композиторов выросло в условиях прочно утвердившейся системы профессионального музыкального образования.

В начале XX века приходят С. С. Прокофьев и Игорь Стравинский.

В художественной культуре России рубежа веков именно музыка играла одну из ведущих ролей. Ощущение музыки как некоей силы, управляющей миром, сказывается в сочинениях поэтов и художников. Они обращаются к «музыкальным темам», ищут пути пересечения звука и слова, звука и цвета.

Во взаимодействии звука и цвета наиболее радикальным явился А. Скрябин. Первым в своей симфонической поэме «Прометей» (1910) он добавил к партиям различных музыкальных инструментов еще и партию света. Правда, инструмента для исполнения этой партии пока не существовало, но это мало заботило композитора – ведь он видел музыку в цвете.

Способностью к цветовому видению звучаний обладал и Р-К.

Художники стремятся омузыкалить свои полотна. «Желтый звук» Кандинского, «Соната для солнца», «Соната весны», «Соната моря» Чюрлениса.

Кандинский пишет «Музыкальную увертюру»

Поэты «поют» - декламация «нараспев». Например, Андрей Белый. А Михаил Кузмин сам себе аккомпанировал во время декламации.

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 оперы;
3) более замкнутой, рафинированной, утонченной становилась область вокальной лирики. Она теряет связь с бытом.

Расцвета достигают:

4) жанр балета (Стравинский, Прокофьев),
5) симфония-кантата (Танеев, Рахманинов);
6) 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.

На содержание музыкальных произведений влияла историческая атмосфера. Предчувствие перемен вызвало к жизни 2 ведущие темы. Это тема России и тема апокалипсиса. Последняя оказалась связана с образами смерти. «Из Апокалипсиса» пишет А. Лядов, о разрушении привычного мира – Р-К «Золотой петушок», образы надвигающейся катастрофы звучат у молодого Рахманинова («Колокола». «Остров мертвых»).

Характеристика творчества Александра Константиновича Глазунова (1865 – 1936)

Представитель петербургской композиторской школы, ученик Римского-Корсакова. Он – демократически избранный первый ректор петербургской консерватории (1905). Композитор, дирижер, педагог, административная работа. Глазунов был одарен тончайшим слухом и феноменальной памятью. Одного прослушивания произведения ему

было достаточно, чтобы запомнить его и смочь записать партитуру по памяти. Таким даром обладал Моцарт. После смерти Бородина он восстановил по памяти не записанные фрагменты оперы «Князь Игорь» и Третьей симфонии.

Хранитель классических традиций, возрождает классический сонатно-симфонический цикл.

В. В. Стасов назвал его «юным Самсоном», был одной из ведущих фигур в русской музыке с 1882 года, когда была исполнена Первая симфония шестнадцатилетнего автора, до 1928 года, когда он навсегда покинул Россию.

Глазунов писал симфонии (8 симфоний), программные симфонические произведения («Стенька Разин»), программные сюиты («Кремль», «Лес», «Море», «Из средних веков»), 2 фортепианных концерта, скрипичный концерт, концерт для саксофона (в эмиграции),концерт для виолончели, концертные вальсы, «Торжественная увертюра» квартеты, сонаты. Вокальная музыка привлекала его меньше (около 20 романсов на стихи Пушкина), оперных сочинений у него не было. Более всего его прославили балеты («Раймонда», «Времена года», «Барышня-служанка», «Шекспириана»). Как и П. И. Чайковский, А. К. Глазунов считается реформатором балетного жанра.

В своем творчестве Глазунов продолжил традиции «кучкистов». Ему были близки программные замыслы, ориентация на народное творчество. Он также как и Бородин тяготел к эпической тематике, образам русской истории (поэма «Стенька Разин», симфонии – эпический симфонизм). Большое влияние оказывает и Чайковский (лирика, лирико-драматический симфонизм, мелодизм).

Образный мир произведений Глазунова отличается созерцательностью, уравновешенность. В нем сочетаются лирико-драматические образы и эпические.

Симфоническое творчество Глазунова

В русской музыке рубежа веков Глазунов выделяется как приверженец симфонической музыки. Начиная с юношеской симфонии 16-летнего композитора, он определяется как симфонист монументального плана.

Роль симфонизма в творчестве Глазунова проявляется не только в преобладании жанров симфонической музыки. Глазунов оставался симфонистом даже тогда, когда создавал музыку камерную, театральную.

Симфоническое творчество Глазунова разнообразно по жанрам: 8 симфоний, симфонические поэмы, программные сюиты, танцевальные пьесы, оркестровые миниатюры.

Глазунов является продолжателем классических традиций. Среди русских композиторов-современников Глазунова нет ни одного, кто бы с такой настойчивостью разрабатывал классическую форму симфонии.

Симфония №5 (си-бемоль мажор, 1895)

Симфонии Глазунова, в том числе и пятая, напоминают величественные архитектурные сооружения, что-то наподобие соборов, храмов. Сравнение Пятой симфонии с собором напрашивается отчасти и потому, что лето 1895 года, когда она была написана, Глазунов провел в Германии. Там самое сильное впечатление на него произвели соборы Кельна и Страсбурга, о чем композитор сообщал в письмах.

Музыка Глазунова понимается лучше, если ее сопоставить с православным зодчеством. Православные храмы по-своему величественны, но как-то более человечны.

В пятой симфонии образный мир близок не только храму, но и русскому героическому эпосу. Симфония непрограммна, как и симфонии Бородина. Однако и ей бы подошло название «Богатырская».

Симфония представляет собой четырехчастный цикл. Каждая часть имеет свой тематический материал и обладает законченный самостоятельный облик.

Единство цикла достигается не посредством интонационно-тематических связей, а благодаря общности основного оптимистического тона, ясности и стройности композиции.

Эта симфония проникнута чувством радости бытия. Характерно обилие восклицательных, призывных интонаций. Оптимистическая концепция. Монументальная композиция, рельефность образов.

В ней нашел воплощение лирико-эпический симфонизм композитора. Претворились симфонические принципы Чайковского и кучкистов (особенно Бородина).

Первая часть – сонатное Аллегро с медленным вступлением.

Вторая часть – Скерцо.

Третья часть – медленная лирическая.

Четвертая часть – финал, утверждением основной идеи.

В симфонии проявились яркая мелодическая рельефность, классическая гармония, яркое оркестровое звучание, господство народно-жанровой образности.

Первая часть – едина в музыкально-тематическом плане. Главная и побочная партии интонационно близки. Главная партия связана с темой вступления.

Тема вступления – монументальный, величественный образ. Героико-эпический характер, торждественное звучание. Эту тему исполняют почти все основные инструменты оркестра, что придает мелодии массивность.

Главная партия развивает тот же музыкальный материал, но имеет танцевально-песенный характер, вальс. Оптимистическая. Очень развернута – полифоническое развитие, канон.

Связующая партия – связь с темой вступления – активный героические интонации.

Побочная – песенная лирика, восторженное звучание.

Разработка – дальнейшее развитие тем, их сближение, побочная партия звучит героически, гимнично.

Реприза сокращена и динамизирована.

Глазунов развивает темы вариационно.

Кода – главная, побочная партии, тема вступления – обрамление.

Вторая часть – Скерцо – контрастирует с первой и с третьей частями. Соль минор. Самая маленькая часть. Романтическое скерцо – причудливое, фантастическая образность, передача движение, игры.. Форма рондо с двумя эпизодами. Рефрен в высоком регистре, эпизод 1 – контрастная угловатая тема. Эпизод 2 – песенно-хороводная тема.

Третья часть – анданте. Традиция эпической драматургии. Созерцание, музыка красива, возвышенна. Ми-бемоль мажор. Лирическая часть. Трехчастная форма. Лирическая образность драматизируется. В среднем разделе звучит более страстная, взволнованная тема.

Четвертая часть – монументальная, возвращается богатырское звучание, торжественность, массивность первой части. Но эпический рассказ сменился здесь богатырским притоптыванием, тяжеловесным плясом. Утверждение оптимистической идеи. Народно-жанровая образность, плясовые ритмы.

Вступление – монументально. Главная партия – активная, волевая, плясовая, побочная партия – богатырская, притоптывающий ритм.

Эпизод – ми-бемоль минор. Синкопированная основа, героический образ, вторая тема – более песенная.

Кода – монументальная, укрупненная тема, усиление оркестровой звучности, всеобщее ликование (тема вступления).

Симфония традиционна. Глазунов утверждает сонатно-симфонический цикл, основанный на принципе эпической драматургии.

Концерт для скрипки с оркестром (ля минор)

Наряду с симфониями значительное место в творчестве Глазунова занимают инструментальные концерты. Они раскрывают склонность композитора к лирико-драматическому содержанию. Концерты отмечены глубокой эмоциональностью. В концертах композитор продолжил традиции как западно-европейского жанра, так и русского концерта (Рубинштейн, Чайковский). Все концерты написаны в 1900 годы. За

исключением фортепианного концерта, они представляют собой одночастные композиции. Здесь проявилось стремление к сжатию композиции, драматургии.

В концертах проявляется новый тип оркестрового письма: в отличие от массивности симфоний, в концертах – прозрачное оркестровое письмо. Раскрытие тембровых, технических возможностей солирующего инструмента.

Скрипичный концерт был написан в 1904 году. Концерт предстает выдающимся образцом лирической музыки. Написан в содружестве с известным скрипачом Ауэром, который помогал Глазунову в написании скрипичной партии. Композитор отказался от традиционного трехчастного цикла, обратился к одночастной форме, внутри которой ясно выделены два раздела.

В первом преобладает лирико-драматическая образность, во втором - танцевальная стихия.

Первый раздел начинается с проведения главной партии. Главная партия отличается широтой мелодического дыхания, прихотливым ритмом, выразительностью интонаций. Ей противостоит побочная партия, светлая созерцательная, спокойная тема. Полифонизация фактуры.

В разработке – новый тематический материал, интонационно связанный с предыдущим. Функция медленной части концерта. Лирический образ философского характера, созерцательный, величественный, гимничный.

Затем развитие интонаций главной партии, ее драматизация.

Динамическая реприза завершает первый раздел, который отделяется от финала сольной каденцией (развернута, как вторая разработка, в измененном виде проходят главная и побочная партии).

Финал написан в форме рондо с вариационным развитием. Контраст по отношению к первому разделу. Народно-жанровая образность. Его рефрен напоминает легкую французскую песенку, грациозную, несколько угловатую. К концу финала музыка приобретает радостное, жизнеутверждающее звучание.

Балет в творчестве Глазунова. «Раймонда»

Глазунов продолжает и развивает школу Римского-Корсакова. Но не пишет оперы. Но связан с театром. Танцевальная музыка влекла Глазунова всегда, она как бы компенсировала отсутствие у композитора оперных сочинений и реализовала его любовь к театру. Пишет балеты (3): «Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года». Есть еще музыка «Балетные сцены» для монобалета, написана специально для Иды Рубинштейн. Балетный спектакль «Шопениана» (обработки произведений Шопена, на которые впоследствии балетмейстер М. Фокин поставил балет).

Музыка Глазунова вообще балетна. Пишет «Концертные вальсы», вступление к симфонии №4, музыка к театральным спектаклям (драма Лермонтова «Маскарад», драма Константина Романова «Царь Иудейский». Оркестровые сюиты Глазунова – танцевальны, но они предназначены для концертного исполнения.

В этот жанр композитор внес много нового. Продолжая традиции Чайковского он симфонизирует балет. Глазунов стремится к углублению роли музыки в балете, к рельефности музыкальных характеристик.

Вносит новые сюжеты. Раньше – обязательны сказочные сюжеты. У Глазунова – не сказочный балет. «Раймонда» - опоэтизированная лирика средних веков, «Барышня-служанка» (в манере Вато) – комедия с переодеванием, стилизация XVIII века. «Времена года» - музыкально-хореографическая поэма, балет без сюжета, это балетная сюита, но одноактная (из 4-х разделов).

Впервые вносит в балет новую музыкальную драматургию – эпическую (картины – сопоставления).

«Раймонда» - премьера состоялась в 1898 году в Мариинском театре. Балет создан по заказу дирекции императорских театров совместно с хореографом М. И. Петипа (он же ставил балеты Чайковского). Работа над «Раймондой» была напряженной. Партитура вышла непростой и вызвала много трудностей в процессе подготовки спектакля. Однако премьера прошла с успехом. Понравилась и постановка, и музыка. Немаловажное значение имел сюжет. Романтика средневековья, экзотика Востока, красота преданной любви юной прекрасной красавицы Раймонды - племянницы прованской графини и венгерского рыцаря Жана де Бриена, (который должен был вернуться из крестового похода). Он победил домогавшегося Раймонды вождя сарацинов Абдерахмана, который хотел похитить Раймонду. Писательница Л. Пашкова создала либретто, переработанное М. Петипа. Сюжет не очень, но музыка красивая. Музыка отличается лиризмом, красочностью.

Действующие лица

Раймонда, графиня де Дорис.
Графиня Сибилла, тетка Раймонды
Белая дама, покровительница дома де Дорис
Клеманс и Генриетта, подруги Раймонды
Рыцарь Жан де Бриенн, жених Раймонды
Андрей II Венгерский
Абдерахман, сарацинский рыцарь
Бернар де Вантадур, провансальский трубадур
Беранже, аквитанский трубадур
Сенешаль, управляющий замком Дорис
Кавалер из свиты де Бриенна
Венгерские и сарацинские рыцари, дамы, вассалы, рыцари, герольды, мавры, провансальцы, королевские солдаты и слуги.

В средневековом замке графини де Дорис – день именин Раймонды, племянницы графини. Бернар де Вантадур, Беранже и несколько юных пажей фехтуют, иные играют на лютнях, виолах, танцуют. Появляются графиня Сибилла и придворные дамы. Графиня недовольна тем, как веселится молодежь, и упрекает ее в вялости.

Белая дама, стоящая в нише на пьедестале, – покровительница дома де Дорис. Она не любит безделья и лени и наказывает за непослушание. Белая дама появляется тогда, когда ей нужно предостеречь дом де Дорис от надвигающейся опасности.

Молодые девушки смеются над суеверием графини. Сенешаль сообщает о приезде гонца с письмом от рыцаря Жана де Бриенна, жениха Раймонды. Не позже чем завтра он будет в замке Дорис.
Сенешаль приходит снова и докладывает о прибытии сарацинского рыцаря Абдерахмана, который слышал об удивительной красоте Раймонды и пришел поздравить ее в день именин.

Появляются вассалы, приветствующие Раймонду. Абдерахман пленен красотой Раймонды и решает похитить ее.

Праздник окончен. Все уходят. Темнеет. С Раймондой остаются лишь ее близкие подруги и трубадуры. Она играет на лютне романеску, которую танцуют две пары. Теперь очередь Раймонды. Она берет в руки легкий белый шарф и танцует с ним.

Ночь. Раймонда засыпает и видит во сне, как, озаряемая лунным светом, появляется Белая дама. Она приглашает Раймонду следовать за ней в сад. По знаку Белой дамы сад застилается туманом. Призрачной пеленой покрылись деревья. Постепенно туман рассеивается, и Раймонда видит стройную фигуру де Бриенна. Раймонда счастлива. Она бросается в объятия своего жениха. Но вдруг он исчезает, и Раймонда встречается лицом к лицу с Абдерахманом. Он пылко объясняется ей в любви, но Раймонда с негодованием отвергает его. Со всех сторон ее обступают видения. Раймонда падает без чувств. Абдерахман исчезает.

Занимается заря. На террасу замка вбегают слуги и пажи Раймонды, они стараются привести ее в чувство.

Внутренний двор в замке де Дорис. Съезжаются рыцари, кавалеры, владельцы соседних замков, трубадуры, приглашенные на празднество. Раймонда с нетерпением ждет приезда Жана де Бриенна. Но вместо рыцаря входит Абдерахман со своей свитой. Раймонда не желает видеть непрошеного гостя, но графиня Сибилла уговаривает ее не отказывать в гостеприимстве. Абдерахман не может оторвать взора от Раймонды. Он говорит ей о своей любви и предлагает стать его женой. Раймонда с трудом сдерживает себя. Между тем Абдерахман приказывает своей свите развлечь Раймонду и ее гостей. Виночерпий наполняет кубки гостей вином. В разгар пира и танцев Абдерахман с помощью своих рабов делает попытку похитить Раймонду, но появляются Жан де Бриенн и король Андрей, под знаменами которого сражался рыцарь. Де Бриенн освобождает Раймонду и бросается на Абдерахмана. Король приказывает разрешить спор поединком. Оруженосцы приносят оружие. Первым атакует Жан. Призрак Белой дамы показывается на вершине башни и ослепляет своим ярким светом Абдерахмана. Ударом меча Жан наносит Абдерахману смертельную рану. Рабы его обращаются в бегство, но по знаку короля его оруженосцы окружают их плотным кольцом. Король Андрей соединяет руки счастливых молодых – Раймонды и Жана де Бриенна.

Сад при замке рыцаря де Бриенна. Свадебный пир. На нем присутствует король. В его честь дается большой дивертисмент из венгерских и польских танцев.

Музыка балета представляет собой единое целое симфонизированное произведение, связанное единым замыслом. В музыке балета сочетаются классические, характерные, национальные танцы. Отдельные номера балета сочетаются со сквозным развитием музыкальных образов. Средством симфонизации музыки служит развитая система лейтмотивов и реминисценций, непрерывное тематическое развитие, создание крупных симфонических картин.

В балете противопоставлены два контрастных мира. Первый – рыцарский, второй – страсти сарацинов. Их столкновение является источником конфликта.

Каждый из главных действующих лиц балета наделен постоянной музыкальной характеристикой. Особенно ярко представлена Раймонда, то нежная и беспечная, то страстная и гордая. Из ее грациозного лейтмотива (поэтический образ девушки, мечтания, порывы, томление), которым открывается балет, возникают новые тематические образования.

Сон Раймонды – лирическая певучая музыка, нежная, томная.

В образе де Бриенна подчеркнуто мужество, благородство, уверенность в себе. Тема хорального склада, величавая, спокойная. Адажио второй картины первого действия – тема де Бриенна.

Дикий необузданный Абдерахман охарактеризован лейттемой в восточном духе, которая в процессе развития образа приобретает новые оттенки. Адажио из второго действия.

В «Раймонде» широко развиты разнообразные балетные формы – дивертисменты. Мимические сцены, сюиты из вариаций и др. «Восточная сюита» воплощает мир востока. Видную роль играют в балете массовые танцы, жанровые сцены пантомимы6 они обрисовывают обстановку, быт.

Заметное место занимают характерные танцы различных народов – арабские, венгерские, испанские.

Глазунов превратил адажио в важные драматургические узлы.

Лирическое адажио с де Бриенном (вторая картина первого действия), драматическое адажио Раймонды с Абдерахманом (второе действие).

Музыка «Раймонды» отличается яркой мелодичностью. Оркестровка – блестяща и изобретательна по тембровым сочетаниям.

Характеристика творчества Анатолия Константиновича Лядова (1855 – 1914)

Представитель петербургской композиторской школы, беляевского кружка, ученик Римского-Корсакова. Стасов назвал Лядова – младшим «кучкистом» и старшим «Беляевым». Преемственность традиций русской школы.

Композитор-фольклорист, теоретик, пианист, дирижер, общественный деятель. Работа в беляевском издательстве, дирижерская работа связана с «русскими концертами» (отец – главный дирижер Мариинского театра, наследственность). Изданы сборники РНП (для голоса с фортепиано, для хора акапелла)

Лядов – композитор ярко-национальный. В его творчестве, как и в творчестве «кучкистов», претворились традиции, идущие от русского фольклора, от Глинки. Интерес к фольклору – «8 русских народных песен», обработки РНП (свыше 200).

С другой стороны, Лядов воспринял традиции западноевропейской романтической музыки. Большое влияние оказало творчество Шопена.

В отличие от Римского-Корсакова, Глазунова Лядов создал не очень много произведений. Виной тому были, с одной стороны, условия жизни, при которых работа в консерватории и частные уроки не давали возможности по-настоящему работать. С другой стороны, определенную роль сыграли особенности личности композитора и характер его дарования. Лядов писал в жанре миниатюры (фортепианные, оркестровые, вокальные). Лядов говорил, что не может слушать музыку больше 10 минут.(но продирижировал Третьей симфонией Скрябина, «Хованщиной» Мусоргского) Фортепианная музыка более разнообразна в жанровом отношении: прелюдии, мазурки, вальсы, этюды, багатели, программные пьесы – «Вальс-шутка», «Музыкальная табакерка», цикл «Бирюльки», пьесы «Пастораль», «Про старину». Лядов - мастер тонкой драматургии, штриха. Миниатюра – возможность выразить одно состояние, переживания (романтизм), в ней повышена роль каждого малого элемента – интервала, отдельной гармонии, звукового пятна-тембра. В западноевропейской музыке, кроме романтиков, такое концентрированное ощущение времени было у импрессионистов, но особенно значительно и совершенно его воплотил А. Веберн на основе двенадцатитоновой техники. Лядов же оставался в рамках традиционной техники письма. Лядов терзался, все время говорил о тоске, но не мог ответить на вопрос, который был сущности его жизни: «С каждым годом я все больше теряюсь – как надо сочинять и что надо сочинять?». Именно эти слова могут объяснить кажущуюся непродуктивность творчества и отвести от него упреки в лености. Он мучительно нащупывал новые пути.

Толчком к новому явился заказ на гармонизацию русских народных песен, полученный через Балакирева от Географического общества. В 1898 году вышел «Сборник русских народных песен» А. К. Лядова. Вслед за ним появились самые значительные партитуры композитора: «Баба-Яга» (1905), «Восемь русских народных песен для оркестра» (1906), «Волшебное озеро» (1909), «Кикимора» (1910), «Из Апокалипсиса» (1913). В последние годы жизни А. К. Лядов вынашивал планы балетов. Один из них – «Жар-птица», заказанная С. П. Дягилевым. Но планы так и остались нереализованными, а балет «Жар-птица» был написан И. Ф. Стравинским.

Начало века было напряженным временем и в творчестве, и в жизни Лядова. Он – человек, ненавидевший политику, вынужден был вмешаться, когда Н. А. Римского-Корсакова уволили из консерватории. Его тяготило положение «политического героя». «Не надо делать из меня героя, я – музыкант». Когда выгнали из консерватории Римского-Корсакова, Лядов и Глазунов ушли тоже. Социализм пугал Лядова, он чувствовал в нем угрозу «свободе индивидуума». Точно так же в эти годы Лядов разубеждается в христианских идеалах и увлекается Ницше.

Музыка была для Лядова тем миром, в который он уходил от обыденности и прозы жизни, миром, в котором он отстаивал свои взгляды на индивидуальное искусство, не подчиняющееся требованию отражать жизнь. Лядов оставлял за искусством только одно право – отражать мир отдельной личности и отстаивал свое право показать красоту, дающую отдохновение лот проблем. Но при этом в каждом из его совсем небольших произведений отразилась не только личность, но и атмосфера бурного, дерзкого искусства начала XX века.

Образное содержание творчества. Интерес к народной, сказочной, фантастической образности. Даже образы природы связаны со сказочностью, окрашены таинственностью. Детская тема – «Детские песни». Сфера драматизма, напряженности – не характерна, музыка Лядова – светлая лирика. Но есть произведение «Из Апокалипсиса» (тема смерти, конца света). Оркестровое произведение «Ныние» - последнее произведение Лядова – Реквием самому себе. Не любил обнаженности чувств (Чайковского)

Лядов – мастер оркестрового письма. Умение колористически, темброво создать конкретный музыкальный образ. Возрастает роль тембровых красок, красочного ладово-гармонического языка. Многие находки Римского-Корсакова: целотоновый звукоряд, звучание уменьшенных и увеличенных трезвучий, септаккордов.

Как композитор Лядов тяготел к программной музыке, к конкретной программности. Создание конкретного музыкального образа – симфоническое произведения.

Творчество Лядова можно разделить на два периода:

Первый – до начала 900-х годов, написание фортепианных произведений, второй – с 900-х, концентрация внимания на симфонических произведениях.

Симфоническое творчество А. К. Лядова

Симфоническое творчество представлено следующими произведениями: программные симфонические картины «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора», сюита «8 русских народных песен» для оркестра.

В симфонических произведениях ярко обнаружилось оркестровое мастерство Лядова, умение колористически, темброво создать конкретный музыкальный образ. Возрастает роль тембровых красок, красочного ладогармонического начала. В этом отношении он продолжает традиции Римского-Корсакова, многое унаследовал у него. Он использует целотоновый звукоряд, звучание уменьшенных и увеличенных трезвучий.

В симфонических произведениях определился микротематизм Лядова. Произведения несут яркий национальный колорит – русские образы.

Симфоническая картина «Баба-Яга» (1905)

Впервые представлен яркий сказочный юмористический, гротескный образ. Это произведение интересно в оркестровом и ладогармоническом отношении.

Симфоническая сказка «Баба-яга», посвященная В. В. Стасову, имеет следующую программу: «…Баба-Яга вышла во двор, свистнула – перед ней явилась ступа с пестом и помелом. Баба-яга села в ступу и выехала со двора, пестом погоняет, помелом след заметает… Скоро послышался шум с лесу: деревья затрещали, сухие листья хрустели…» Текст Лядов взял из «Народных русских сказок» А. Афанасьева. Эта программа точно воплощается в музыке. Лядов выбрал все моменты, которые передают движении е и звукоизобразительность. «Свист», «треск», «хруст» - звуковые воплощения, отражающие страшноватый характер главной героини. Цель всей пьесы заключается в раскрытии стремительного полета тяжеловатого, неуклюжего полета дряхлого, но коварного существа.

Необычность возникает уже во вступлении. Оно небольшое, но разыгрывается целое музыкальное действие: резко взвизгивают самые высокие деревянно-духовые инструменты, им отвечают целотоновые гаммы струнных, вибрация застывшего аккорда и

интервал тритона, подчеркивающие неживой характер образа внезапно появившейся ступы.

Тема Бабы-Яги, исполняемая фаготом (удалая молодецкая песня), бормочет, подхлестывается форшлагами, она тяжеловесна и не скоро отрывается от земли. Последнее Лядов остроумно показывает при помощи долго длящегося органного пункта, как бы сковывающего мелодию и лишающего тему всякого намека на полетность. Вскоре у низких струнных инструментов появляются быстрые триольные разбеги, которые сначала «пробуксовывают» (Лядов несколько раз повторяет одно и то же восхождение от более низкого регистра к верхнему), но потом уже не задерживают – теперь звучит весь оркестр (ступа взлетела). Композитор разнообразно и остроумно варьирует темы Бабы-Яги.

Оркестр то массивен, монументален, то изящен (в скерцозной середине).

«Восемь русских народных песен» (1906)

В основе этой сюиты для оркестра положены мелодии, взятые Лядовым из собственных сборников обработок народных песен. Каждая песня – прекрасный образец определенного фольклорного жанра, обработанный с большим вкусом и чувством меры. Располагая пьесы по контрасту, композитор еще более подчеркивает их жанровые черты. Так, вслед за неторопливой лирической «Протяжной» идет подвижная задорная «Шуточная», а за тихой «Колыбельной» - веселая «Плясовая».

В каждой из восьми обработок композитор находит свои оркестровые приемы в зависимости от содержания и характера народной песни.

Открывает сочинение «Духовный стих», написанный в форме вариаций.

Вторая часть основана на древнем напеве календарной песни «Коляда-маледа».

Например, в «Протяжной» (№3) средствами оркестра Лядов воспроизводит характерное звучание народного хорового пения. Медленно и широко запевает печальную лирическую мелодию одинокая виолончель. Ее теплый и насыщенный тембр в среднем регистре близок человеческому голосу.

Далее в хоре, вступают еще несколько голосов. Их свободное и плавное течение подобно хоровым подголоскам – они то расходятся, образуя аккорды, то сливаются в унисон.

Изредка звучат отголоски у флейт, кларнетов и фаготов, напоминающие далекое эхо. Музыка наполнена покоем родных полей и лесов.

Совсем иного характера следующая далее «Шуточная» - «Я с комариком плясала» (№4). Она звучит легко, весело. Трели скрипок в начале пьесы, то усиливаясь, то удаляясь, подражают назойливому жужжанию комара. Мелодию песни исполняет флейта. Ее сопровождают отрывистые аккорды в верхнем регистре, подчеркивающие четкий, плясовой ритм.

Вся следующая пьеса, «Былина о птицах» (№5), основана на повторении простой и короткой мелодии (в ней всего лишь три соседних звука).

Зато как расцвечивается этот напев в сопровождении! Некоторые эпизоды пьесы звучат сказочно, а обилие форшлагов и «Щебечущих» мотивов у деревянных духовых инструментов напоминает птичий гомон. Эта часть является кульминацией цикла.

Столь же проста и мелодия «Колыбельной» (№6), но звучит она напевно и нежно, как глосс матери, убаюкивающей младенца.

Слушая «Колыбельную», кажется, что в ней одна протяжная мелодия. На самом деле в напеве лишь два такта, которые повторяются много раз. Зато сопровождение напева каждый раз варьируется и как бы окрашивает его в новые тона.

Колыбельная исполняется лишь струнными инструментами оркестра. Их напевная, но приглушенная звучность помогает раскрыть настроение пьесы, спокойное и задумчивое.

Звучание народных инструментов остроумно воспроизводит композитор в «Плясовой» (№7). Задорная тема исполняется вначале щипком на струнах скрипок, будто на балалайках.

А затем в верхнем регистре она затейливо звучит у флейты-пикколо (маленькой флейты).

Праздничную и шумную картину народного гуляния рисует композитор в заключительной пьесе – «Хороводной». Это самая большая часть произведения. Она будто подводит итог своеобразному и интересному знакомству с народными песнями, так ярко и многогранно показанными Лядовым. Народные мелодии словно раскрыли богатство в руках талантливого композитора, который, подобно садовнику, бережно взрастил созданную природой красоту.

С. И. Танеев (1856 – 1915). Характеристика творчества

В русской музыкальной культуре занимает совершенно особое место. Представитель московской композиторской школы. Ученик Чайковского (композиция) и Н. Рубинштейна (фортепиано).

Творческий облик Танеева отличается многосторонностью. Крупнейший композитор рубежа веков, прекрасный педагог (ученики Скрябин, Рахманинов, Метнер, Глиэр), талантливый теоретик-музыковед, пианист.

В своем творчестве он возродил классические традиции. Так, он продолжил традицию романтического искусства (Чайковского – философские темы, лирическая образность, лирико-драматический симфонизм) и в то же время был приверженцем классицизма (трактовка форм), а также обращался к полифоническим жанрам (традиции барокко, Баха, Глинки). Предстает как композитор-полифонист, мастер полифонического письма.

Среди современников С. И. Танеев выделялся широкой образованностью. В его библиотеке, хранящейся ныне в Московской консерватории, можно найти книги почти по всем отраслям знаний. Изучал историю Франции, Греции, Италии, России. В первую очередь, его волнует история искусств.

Отношение Танеева к знаниям и работе композитора, его взгляды на вопросы творчества тяготели к рационализму. Некоторое время он писал много задач, упражнений, делал эскизы, наброски сочинений. Его творческий метод отличался от метода его учителя П. И. Чайковского. Широко известна дискуссия в письмах между Чайковским и Танеевым, посвященная вопросам мастерства и вдохновения. Окончательный вывод из всех рассуждений Танеева был таков, что его трудно оспорить: «Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, а не только комбинирует то, что в нем есть, что он приобрел путем привычки. Отсюда необходимость образования, как пособия творчеству», писал он Чайковскому.

Впоследствии Танеев научно обобщит опыт изучения полифонии в книгах «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне», ставших основой для развития музыкальной науки. Большое значение он придает полифонии, полифоническому развитию. В этом Танеев предвидит тот путь, по которому пойдет развитие музыкального языка в XX веке, – это путь полифонии.

Танеев – композитор-рационалист, интеллектуал.

Образное содержание творчества. Философские темы. Этические идеи. Образ человека – борца за светлые идеалы. Духовность. Христианские идеалы. Основная идея творчества – победа добра, разума.

Жанры творчества. 4 симфонии (напечатана одна, последняя), опера «Орестея», симфонические увертюры, кантаты для хора, солистов и оркестра («Иоанн Дамаскин»,

«По прочтении псалма»), камерно-инструментальные сочинения, в том числе 2 квинтета, 9 квартетов, 3 трио, сюита для скрипки с оркестром, романсы и вокальные ансамбли.

Симфония до минор (№4)

Из симфоний, созданных композитором, самой известной является последняя четвертая симфония (до минор). Отличается строгой формой, философской обобщенностью образов.

Концепция симфонии оптимистична, она утверждает путь от хаоса и мрака к ясности и разуму.

В музыке симфонии противопоставлены драматические суровые образы и мир светлой лирики. Объединяющим началом служит принцип монотематизма, придающий симфонии интонационное единство и непрерывность развития.

В симфонии ярко проявились традиции симфонизма Бетховена (драматические образы, драматический симфонизм), Листа (монотематизм), Чайковского(лирика, лирико-драматический симфонизм).

Симфония представляет собой классический четырехчастный цикл: сонатное Allegro, Adagio, скерцо, финал. Каждая часть выполняет определенную драматургическую функцию. Первая – раскрытие драматического конфликта, вторая – функция медленной части, лирический центр, третья часть – скерцо, связь с народно-жанровым началом, четвертая – финал, завершение процесса борьбы, утверждение основной идеи.

Части симфонии связаны единым замыслом. Объединяет части начальная тема-тезис.

Первая часть открывается вступлением, где властно звучит лейттема симфонии, ее интонационное зерно. Это «тезис» является основой для других тем. Она заключает в себе конфликт, борьбу, противоречие.

Из него вырастает главная партия (обратное движение тезиса, его обращение). Ее суровый образ контрастирует с созерцательной побочной партией. Она тоже строится на теме вступления, но лирическая, вальсовая.

Заключительная партия – драматическая, лирически-взволнованная, интонационная связь с темой-тезисом.

Танеев возрождает принцип повторенной экспозиции.

В разработке, основанной на контрастном сопоставлении образов, используются полифонические приемы развития. Сначала развивается заключительная партия. В среднем разделе – фугато (главная и тема тезис). Затем – побочная партия – насыщенное звучание.

Реприза более широко развивает побочную партию, но в конце части окончательно утверждается тема вступления.

Вторая часть написана в трехчастной форме. Лирико-философская, созерцательная. Главная тема – основана на интонации темы вступления из первой части. Связь с побочной партией первой части. В среднем разделе вторгаются драматические образы. Связь с заключительной партией первой части. Реприза – в новом качестве основная тема – насыщено.

Тематическое родство прослеживается и в стремительном скерцо. Трехчастная форма с элементами сонатности. Первая тема – у гобоя, на фоне пиццикато струнных, пасторальное звучание. Интонационная связь с темой тезисом. В среднем разделе – появляется новая тема, интонационно схожа с основной темой третьей части.

Реприза – проведение основной темы в новой оркестровке, проходят как реминисценции темы из первой части, тема второй части.

В финале возвращаются драматические образы. Рондо-соната. Утверждение основной идеи – победа добра, гармонии, разума. Главная тема – измененный тезис, который приобретает более напряженный и решительный характер. Побочная партия – драматичная.

Маршевый эпизод.

Разработка основана на теме главной партии, напряженна, будет звучать и побочная партия.

Реприза динамизирована.

Кода – побочная партия из первой части. Заканчивается симфония ее утверждением. В коде проходят все темы из предыдущих частей. В заключении тема тезис трансформируется – звучит в мажоре, фанфарно.

Симфонические принципы – принцип монотематизма, сквозного развития, интонационно-тематическое единство, прием реминисценций, переосмысление тем, трансформация.

Оркестровый стиль – само образное содержание определило насыщенное, массивное звучание оркестра. Связь с оркестром Вагнера. Усиление роли струнных, медных – кульминации, зловещие образы. Тембровая выразительность деревянных инструментов – реприза первой части (побочная партия), тема у гобоя в скерцо.

Полифонизация фактуры, контрапунктическое наложение тем.

Кантата «Иоанн Дамаскин» (1884)

Это первая философская кантата в истории русской музыке и одновременно первая «православная кантата», по замыслу автора.Кантату «Иоанн Дамаскин» Танеев посвятил памяти Н. Рубинштейна. Иоанн Дамаскин был византийским философом и поэтом VII – VIII веков, автором церковный песнопений. Его имя почиталось в России с древних времен. Для текста кантаты композитор выбрал часть (тропарь – молитвенные стихи и песнопения православной церкви в честь какого-либо святого или праздника) из одноименной поэмы А. К. Толстого. Стихи Толстого представляют собой вольное переложение текста заупокойного песнопения:

Иду в неведомый я путь, Иду меж страха и надежда;
Мой взор угас, остыла грудь,
Не внемлет слух, сомкнуты вежды;
Лежу безгласен, недвижим,
Не слышу братского рыданья,
И от кадила синий дым
Не мне струит благоуханье;
Но вечным снов пока я сплю,
Моя любовь не умирает,
И ею, братья, вас молю –
Да каждый к господу взывает:
Господь! В тот день, когда труба
Вострубит мира представленье, - Прими усопшего раба
В твои блаженные селенья!

Главная мысль поэмы – надежда на спасение после смерти.

В кантате три контрастные части, и каждая предельно выразительна. Первая часть начинается большим оркестровым вступлением – музыкальной цитатой церковного напева «Со святыми упокой», звучащей потом в третьей части. Этот напев становится источником монотематического развития всех частей. Скорбный характер музыки, посвященной памяти любимого учителя, напоминает о заупокойной православной службе. Однако Танеев не придерживается православных церковных канонов, и потому, кроме хора, в кантате звучит оркестр.

В целом, это произведение – лирико-философское, размышление о смерти и бессмертии. Музыка первой части содержит романсные интонации, она элегична, печальна, светла.

Вторая часть начинается со слов «но вечным сном», наиболее близка к православным песнопениям. Композитор всю часть поручает хору а капелла. Эта часть воспринимается как откровение. Музыка без оркестрового сопровождения воздействует сильнее.

Третья часть (со слова «Господь!») построена в виде фуги. Она по своему характеру аналогична фугам Баха, Генделя, в которых подчеркивается непреклонная воля.

Камерно-вокальное творчество Танеева - СРС

Характеристика творчества А. Н. Скрябина

Одним из самых ярких представителей искусства «серебряного века» России является А. Н. Скрябин (1871 – 1915).

Эстетические взгляды Скрябина. Композитор стремился возродить в культуре утерянное миропонимание человека, его космической, божественной сути. В мыслях и мечтах композитора специфически отобразилось традиционное русское богоискательство, идеалы всеединства и соборности.

Стремление Скрябина к открытию «новых миров» связано с символизмом.

Символизм – выражение идейного, образно-эмоционального содержание через систему знаковых структур. Первоначально символизм возник в поэзии. Его ярчайшими представителями были А. Блок, Бальмонт. Образы Блока – это образы Прекрасной дамы, ветра, вьюги, надвигающейся бури, образ поэта. Это образы-символы, но за символом скрыта жизненная реальность. Даже Христос в поэме «Двенадцать» это и символ, и реальность одновременно

Образы Скрябина – это тоже символы. Однако Блока по сравнению со Скрябиным сильнее занимала окружающая действительность в ее конкретных появлениях, недаром он воплотил в своем творчестве и тему революции. У Скрябина символизм связан с воплощением движений души. Он был устремлен к созданию «Мистерии», которая поможет приблизиться человеку к Богу. Он пытается проникнуть в тайны человеческого духа: томящегося, мечтающего, творящего, самоутверждающегося, достигающего экстаза.

Подобно многим художникам-символистам, Скрябин с юности пытался объяснить смысл Бытия. Он изучал философию христианства, труды европейских философов – И. Г. Фихте, Ф. В. Шеллинга, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, восточные религиозных учений (прежде всего буддизма), даже работы русского марксиста Г. В. Плеханова. Но ближе всего Скрябину были идеи его современников – В. С. Соловьева, Вяч. И. Иванова, С. Н. Трубецкого, К. Д. Бальмонта. Из всех этих источников Скрябин выбирал те, которые соответствовали его собственным установкам. Он почти не реагировал на революционные события и политические коллизии, потрясающие Россию. Более всего композитор пытался проанализировать импульсы своего творческого вдохновения, понять свое неповторимое «Я», поставив его на службу преображения человечества. Исключительная вера в свое божественное предназначение, вера в свое исключительное значение: «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения». «Я создаю мир игрою своего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомнением». «Нет ничего, кроме моего сознания… Оно - господин вселенной»,

Скрябин не писал философских трактатов и статей. Свои выводы он оформлял в виде заглавий произведений, прозаических и поэтических программных комментариев к музыке. Скрябин был уверен, что искусство способно очистить человека от злобы мира. Об этом поет хор его первой симфонии:

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!..
Царит всевластно на земле
Твой дух, свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает словно подвиг лучший.
Придите, все народы мира, искусству славу воспоем!

Из всех философских идей, мысль о божественной силе творчества является самой главной. Скрябин направил все свои интеллектуальные возможности, музыкальную

одаренность на поиски путей конкретного воплощения «Мистерии» - акта преображения человечества с помощью искусства.

Контуры «Мистерии» выстраивались в сознании композитора свыше 10 лет. Он понимал, что берется за решение труднейшей задачи, но верил в реализацию великого духовного акта. Начальный вариант воплощения «Мистерии» носит название «предварительное действо». Это грандиозный соборный спектакль, или Служба, в которой участвует все человечество. Музыка «Предварительного действа» сохранилась лишь в отрывках (40 листов черновых эскизов). Она составляла главный компонент синтетического акта, включающего «симфонию» звуков, ароматов, красок, танцев, шествий, движущейся архитектуры, лучей закатного солнца, ритуальной одежды участников – исполнителей и зрителей.

Храм в Древней Индии, где должна была состояться «Мистерия» был задуман композитором как гигантский алтарь, возвышающийся над истинным храмом – Землей. Скрябин всерьез пытался осуществить задуманный проект и даже, по некоторым данным, вел переговоры о покупке земельного участка в Индии для постройки храма.

Пережив во время исполнения Мистерии всю историю человечества (его возникновение и становление, войны и бедствия), каждый участник достигнет полного освобождения и очистится от страданий и ужасов, растворяясь в общем экстазе радости и ликования. Мир будет охвачен «последним пожаром», Вселенная погибнет – с тем, чтобы возродиться вновь.

Думая о «Мистерии», композитор говорил: «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности. Который будет вызван моим искусством». Средством духовного преображения он считал синтез искусств.

Музыка – «сверхискусство», способное выражать через звук художественный образ.

Образное содержание. Под воздействием этих идей «формируется философский «сюжет» произведений Скрябина. Он изображает процесс развития и становления Духа: от состояния скованности к самоутверждению. Взлеты и падения на этом пути подчиняются драматургическим этапам: томление – полет – экстаз».

В музыке Скрябина можно обнаружить двухполюсные начала: порывы к грандиозному, вселенскому, макрокосмическому и одновременно желание углубиться в подсознание человека, в его глубинный внутренний мир. Высшая утонченность и высшая грандиозность.

У Скрябина изобразительное начало подчинено лирико-философскому. Звуки окружающей природы важны ему как показ того мира, в котором душа пребывает в полном согласии, нежности, созерцательности, сладостном упоении. Отсюда – хрупкость, трепетность, мерцание многих скрябинских тем. Их поэтичность носит утонченный характер.

Сфера тревожных тем – это одна из важнейших областей скрябинской музыки. Это не тип романтической тревоги, которая продиктована конфликтным действием, конфликтным сопоставлением тем, как было у Чайковского, где в музыке властвовала всепобеждающая сила рока. В музыке Скрябина не было подобных роковых сил, потому что его герой – это личность, устремленная к Богу. Оттого в его музыке упоение радостью важнее, чем демоническая страстность.

Тема искусства.

Традиции и новаторство. Скрябин не искал опоры в художественном опыте своих непосредственных предшественников. Ему были чужды обыденность образов критического реализма, установки «кучкистов», ориентация на фольклорные истоки. Вместе с тем в его музыке можно найти национальную природу. Это выражено в его стремлением возродить в культуре утерянное миропонимание человека, его космической, божественной сути. В мыслях и мечтах композитора специфически отобразилось традиционное русское богоискательство, идеалы всеединства и соборности.

Новаторство в области музыкального языка. Гармония – отказ от терцовой структуры аккордов (по квартам), отказ от тональности, консонанса. Расширение возможностей гармонии за счет альтераций, расширение мажоро-минорной системы, увеличенная гармония, увеличенный лад.

Фактура – нет разделение на мелодию и аккомпанемент, единая фактура имитирует единое движение мысли, становление духа. Пианист (переиграл правую руку, Беляев дал денег, чтобы Скрябин отправился за границу лечиться).

Жанры творчества

Фортепианная музыка – наибольшую часть ее составляют миниатюры – прелюдии, этюды, мазурки. Среди крупных фортепианных произведений – 10 сонат, поэмы с программными названиями («К пламени», «Поэма-ноктюрн», «Маска», «Странность», «Желание», «Причудливая поэма»).

Ранние сочинения почти целиком укладываются в стилистические рамки романтизма. В образном отношении они укладываются в две сферы – образу высшей утонченности и образы высшей грандиозности.

Четвертая соната (1903) является одной из вершин фортепианного творчества Скрябина. К ней сохранились авторские комментарии, где говорится о звезде, таинственно мерцающей в космосе и постепенно разгорающейся в «сверкающий пожар». Соната состоит из двух частей – медленного вступления и сонатного аллегро. Части связаны тематически и исполняются без перерыва. Образ звезды воплощен композитором в начальной истаивающей теме. Первая часть написана в трехчастной форме, где реприза представляет собой варьированное проведение первой темы. Вторая часть создает ощущение стремительного полета. Главная тема насыщена сложной прихотливой ритмикой. Побочная партия дополняет образ, энергична. В разработке использованы обе темы, их интенсивное развитие возрастает к репризе. Кода – апофеоз сонаты. В ней звучит преображенная «тема звезды», олицетворяющая сияние нового солнца.

Симфоническое творчество композитора включает 7 сочинений. Это: оркестровая пьеса «Мечты», три симфонии, две симфонические поэмы («Поэма экстаза» и «Прометей»), а также концерт для фортепиано с оркестром.

Выдающимся симфоническим произведением является третья симфония («Божественная поэма»). В ее основу положена программа, содержание которой отражает идею преображения Духа и три его «ипостаси» - томление, полет, экстаз. Автор указывает, что в симфонии представлена эволюция «человеческого сознания, оторвавшегося от прошлых верований и тайн.. сознания, прошедшего через пантеизм к радостному утверждению своей свободы и единства вселенной». В становлении богоподобного человека композитор выделяет первопричину – свободную волю. Ее музыкальным выражением служат фанфарные призывы труб – символ тоска к обновлению мироздания.

В симфонии три части: «Борьба», «Наслаждение», «Божественная игра». Они следуют без перерыва – таково течение жизни. Симфония открывается величественной темой самоутверждения. Тема-эпиграф становится лейтмотивом симфонии. Она служит основой для новых тематических образований. В ее постоянном развитии раскрывается философский контекст сочинения – преображение духа человека, проходящего испытания в борьбе (1 часть), любви (2 часть) и достигающего апофеоза победы (3 часть).

Симфонические поэмы. «Поэма экстаза»

«Поэма экстаза» и «Прометей» (1909 – 1910) - два крупных симфонических произведения Скрябина последнего десятилетия жизни – созданы им за границей. По выраженной в «Поэме экстаза» философской идее, она близка Третьей симфонии. В обширной поэтической программе Скрябина появляются «Дух играющий», «Духа желающий», «Дух, мечтою все созидающий». Здесь есть образы томления, полета, темы воли и самоутверждения. Однако сам музыкальный язык «Поэмы» и «Прометея» новаторский. Исполненные в Москве эти произведения произвели на публику ошеломляющее

впечатление новыми образами. Эта музыка говорила не о привычных романтических настроениях и впечатлениях, она являлась отображением вселенной. Характерными стали неслыханные созвучия, невероятные музыкальные сочетания музыкальных тембров.

«Поэма экстаза» создавалась в два этапа: сначала в стихотворной, затем в звуковой форме. Литературный вариант был опубликован в Женеве в 1906 году. В нем Скрябин трактует процесс становления мира как творческую деятельность сознания. Душа, мечтающая, очарованная красотой и гармонией, утверждает свою волю и радуется победе. Источником экстаза является ощущение всеединства мира, его бесконечности.

Произведение написано в сонатной форме с динамичной кодой. Композитор сохраняет 6 основных разделов сонатной формы: вступление, экспозицию, разработку, репризу, два этапа коды, в которой достигается кульминация, апофеоз.

Сочинение открывается лирической «темой томления» - зыбкость, неустойчивость. Затем появляется новый образ «тема воли» - энергичная тема, движение. Все произведение основано на контрасте тем. Темы главной и побочной партии также контрастируют друг с другом. Но с развитием большее значение приобретают тема движения, активные, волевые. Но после апофеоза вновь появляется тема томления, напоминая о загадочности, непостижимости вечного.

«Прометей» («Поэма огня») – написан для большого симфонического оркестра и фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой.

Композитор вводит в партитуру поэмы нотную строчку, обозначив ее итальянским термином «luce» - свет. По замыслу композитора такой инструмент должен был пускать в концертный зал особые световые волны, соответствующие акустической природе звука.

В основу поэмы положен древнегреческий миф о Прометее, похитившем на Олимпе огонь и подарившем его людям. Боги не простили титана и навеки приковали к скале, где большой орел клюет его печень.

Это образ в разное время воплощали многие художники – Эсхил, Гете, Бетховен. Скрябин считал, что Прометей – символ активной энергии Вселенной, принцип вечного движения жизни, творческий закон.

«Прометей» имеет подзаголовок – «Поэма огня». Огонь был одним из любимых образов композитора («Поэма экстаза», фортепианные сонаты №4, 5, фортепианная поэма «К пламени»).

Замысел сочинения возник у композитора еще в 1908 году, но закончено он было только в 1910 году.

Идея сочетания света с музыкой возникла задолго до Скрябина. История «видимой» музыки восходит еще к временам античности, а первый цветовой инструмент был задуман в XVIII веке французским монахом Л. Б. Кастелем. Соотнеся цвета спектра с определенной звуками гаммы, Кастель предложил построить «цветовой клавесин», предполагая, что при нажатии клавиши одновременно со звуком глазу будет показан соответствующий тон. Однако предложение Кастеля вызвало резкие возрождения современников, в частности философов-энциклопедистов Руссо, Дидро. Зато композиторам идея «цветной музыки» пришлась по вкусу – по крайней мере Рамо, Телеман, Гретри встретили ее с интересом.

Желание объединить звук и цвет у Скрябина было связано с тем, что от природы он обладал цветным слухом. Фа-диез мажор – синий, ре мажор – желтый, соль мажор – кроваво-красным.

Начало «Прометея» - образ мира, еще не обретшего духовную жизнь. Звучит «Прометеев аккорд» - символ первозданной стихийности (Фа-диез – Си-диез – ми – ля-диез – ре-диез – соль-диез). Эти звуки становятся основой поэмы. Из них вырастают все темы произведения.

Принципы формообразования схожи с «Поэмой экстаза». Сонатная форма этого одночастного произведения содержит вступление, экспозицию двух контрастных

тематических групп, разработку, репризу и коду. Эти разделы трактованы свободно и условно. Поток музыки динамичен и нерасчленим. Из хаоса возникают темы борений.

Характеристика творчества С. В. Рахманинова (1873 - 1943)

Музыки хватит на всю жизнь, но целой жизни не хватит для музыки

Родился 20 марта (1 апреля по новому стилю) 1873 года в усадьбе Семеново Старорусского уезда Новгородской губернии. Род Рахманиновых был старинного дворянского происхождения и вел свое начало от молдавский дворян Драгош, которые основали молдавское государство и правили им долее 200 лет (XIV – XVI вв.). От одного из потомков этого древнего рода Василия, прозванного Рахманин, и начался род Рахманиновых.

Родители будущего композитора были людьми обеспеченными и владели имением. Кроме Сергея в семье было еще пятеро детей. Музыкальные способности проявились рано, обучался игре на фортепиано (родители обучали игре на фортепиано). Однако, несмотря на явные художественные наклонности, по сложившейся в семье традиции, Сережу, как и старшего брата, должны были отдать в Пажеский корпус (отец – военный в отставке). Но судьба распорядилась иначе. Когда Рахманинову исполнилось 7 лет, его отец разорился, имение было продано, а семья перебралась в столицу. Пажеский корпус считался привилегированным учебным заведением, обучение там стоило дорого, и от него пришлось отказаться. Старшего брата Володю отдали в один из петербургских кадетский корпусов. А Сережа поступил на младшее отделение петербургской консерватории, в класс фортепиано к преподавателю В. Демянскому. С этого времени началось формирование Рахманинова-музыканта.

Большую часть жизни прожил в XX веке, но мнение о нем сложилось как о композиторе XIX века. Каратыгин придумал такой каламбур из слогов фамилии композитора: «Рахма-ни-нов».

Представитель московской композиторской школы (Скрябин – тоже, но разное!).

Рахманинов – традиционалист (наподобие Глазунов), хранитель традиций.

Музыка Рахманинова связана с событиями, которые пришлось пережить композитору. Рахманинов – композитор артистичный и нервный, остро реагирует на все (2 мировые войны, 3 революции, разрыв с Родиной – это определило его творчество (Гейне: «Трещина мира проходит через сердце поэта»). Накануне второй мировой войны он пишет «Симфонические танцы», накануне первой мировой войны «Колокола».

Личность.

Музыка Рахманинова неотделима от православия и русской природы, связана с истоками русской музыки. Лирическое начало музыки Рахманинова идет от древнерусского церковного песнопения. Рахманинов был близок русской православной культуре. С раннего детства он приобщался к церковной культуре. Бабушка часто водила его в монастырь, где был хороший хор. Чудесное пение помогало маленькому Сереже выстаивать монастырские службы. Большое удовольствие доставляло ему слушать колокольный звон. Впоследствии, будучи взрослым, он ходил слушать звон в Сретенском монастыре в Москве. Колокольность – главная черта творчества.

Другая черта творчества – контрастность. Гедике, вспоминая о Рахманинове, делится интересными наблюдениями, говорящими о его потребности в резко контрастных впечатлениях. Например, он рассказывает о том, что Рахманинов нередко в тот же день, когда он слушал обедню, ездил на симфонический концерт, а после ужинал в ресторане и с большим удовольствием слушал пение цыган. Можно провести параллель между жизнью композитора и его творчеством. В стиле Рахманинова сочетаются церковные и фольклорные истоки, музыка основана на ярких драматических контрастах, контрастах объективного и повествовательного и субъективного, лирического, монологического.

Сам Рахманинов состоял из контрастов. Одна сторона его натуры была связана с открытостью, доброжелательностью и жизнерадостностью. Но существовала и вторая

сторона. Рахманинов часто впадал в мрачное состояние духа, когда весь мир, и прежде всего собственные неудачи в творчестве воспринимал трагически. Например, провал исполнения Первой симфонии композитора

Музыкальные способности у Рахманинова были уникальные: острый слух, блестящая память, большие пластичные руки.

Деятельность Пианизм Рахманинова сравним с пианизмом А. Рубинштейна и Ф. Листа. Пианистической деятельностью он занимался на протяжении всей жизни, начиная с младших классах консерватории. Затем в 1885 году, когда он учился на 4 курсе младшего отделения Московской консерватории, он попал в класс к знаменитому педагогу Николаю Сергеевичу Звереву. К своим ученикам он относился как к собственным детям – они жили в его доме, обучались за его счет. Он следил за их общим образованием, приглашал к ним учителей иностранных языков и танцев. Режим занятий был достаточно строгий. Поскольку учеников было трое, а оба рояля стояли у Зверева в одной комнате, приходилось строго придерживаться расписания. Начинать играть полагалось с 6 часов утра. (вообще, Зверев – был оригинальным человеком, он часто возил своих воспитанников в театр. После театра Зверев обязательно отправлялся с учениками в трактир, где за ужином каждому полагалось выпить рюмку водки, а в особо торжественных случаях и бокал шампанского. За подобные «методы воспитания» многие коллеги осуждали Зверева, но тот от своих принципов не отказывался. Он считал, что побывав в трактире и попробовав там еду, рюмку водки, понаблюдав за поведением посетителей, проделав все это в его присутствии, ученики убедятся, что в этом запретном плоде нет ничего особенно привлекательного. А поэтому учеников в трактир уже тянуть не будет. За них можно не волноваться.

В 1888 году Рахманинов перешел на старшее отделение Московской консерватории и был зачислен в класс к Александру Зилоти.

Дирижер – работал в Частной опере Саввы Ивановича Мамонтова в Москве с 1897 года. Первый дирижер Мамонтовской оперы, Е. Эспозито, отнесся к Рахманинову довольно прохладно – появление талантливого соперника, разумеется, его мало обрадовало. По его совету в качестве дебютной оперы выдрали «Жизнь за царя» глинки. Это опера непростая даже для опытного дирижера. Несмотря на то, что Рахманинов знал это сочинение блестяще, на репетиции возникли большие сложности. Пока играл оркестр, все шло хорошо, но как только вступали певцы, происходил хаос. Эспозито, который присутствовал на репетиции, был очень доволен таким провалом. Некоторое время спустя он продирижировал этой оперой, демонстративно отказавшись от репетиций. Рахманинов, который наблюдал за Эспозито, понял свою ошибку. Он был убежден в том, что певцы обязаны знать оперу так же хорошо, как дирижер. Поэтому зачем подавать знаки вступления певцам и хору?

В 1904 году Рахманинов занимает пост дирижера Большого театра. Приход Рахманинова всколыхнул всю атмосферу театра, он навел панику на всех. Он вызывал каждого артиста и проверял его квалификацию. Он предъявлял жесткие требования ко всем. Но от этого театр только выиграл.

За время работы в Большом Рахманинов ввел несколько новшеств. Почти все они вызвали резкое несогласие музыкантов. Так, например, он передвинул дирижерский пульт к рампе (до этого он стоял перед суфлерской будкой). Так было, конечно, удобнее видеть оркестр – ведь дирижер раньше сидел к нему спиной. Певцы, однако, жаловались, что им трудно следить за дирижером.

Он запретил повторять на бис отдельные номера посредине акта – нарушается целостность спектакля.

Запретил оркестрантам читать и курить в продолжении всего спектакля.

Педагог – преподает теорию музыки в Мариинском женском училище. Но преподавание не приносило ему радости, так как отнимало много времени, отвлекало от

творчества. На уроках был хмур, сосредоточен, суров, ученицы его любили, но побаивались.

Как и Скрябин, Рахманинов – яркая выдающаяся личность в русской культуре рубежа веков. Но в отличие от Скрябина, Рахманинов – композитор – ярко национальный по духу, по музыкальному языку, по образному содержанию творчества.

Жанры. Творчество Рахманинова поражает многообразием жанров. Если у Скрябина ориентация на 2 области: симфоническая и фортепианная музыка, то Рахманинов писал и оперы («Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини»),

симфонические произведения (3 симфонии, симфонические произведения «Утес», «Остров мертвых», «Симфонические танцы»);

фортепианную музыку (4 фортепианных концерта, «рапсодия на тему Паганини», прелюдии, этюды-картины, вариации, 2 сонаты, программные фортепианные пьесы, произведения в 4 руки и для двух фортепиано);

кантатно-хоровая музыка («весна», вокально-симфоническая поэма «Колокола», духовные произведения «Литургия Иоанна Златоуста», «Всенощное»);

камерно-вокальные произведения.

Традиции. Творчество Рахманинова тесно связано с традициями русской музыки. В нем композитор соединил традиции петербургской и московской школы. Соединил лирико-эпическое и лирико-драматическое.

С русскими композиторами его связывает глубокое постижение национальных истоков: связь с русской песенностью, претворением знаменной интонационности, русской колокольности.

У Рахманинова ярко появляется диатоническая основа, плагальность (от эпического – Балакирев, Бородин).

Связь с традициями Чайковского. Проявилось лирическое дарование композитора. Однако своеобразие композитора в том, что лирика, воплощение душевных переживаний тесно переплетаются с русской национальной тематикой, с образами русской природы, с темой Родины. Он стремится передать образы природы через эмоциональное настроение.

Творчество Рахманинова разнообразно в образно- тематическом отношении.

1. светлая восторженная лирика;
2. драматическое, трагическое содержание («Колокола», трагическая образность усиливается с 1910-х годов. Он не принял революцию, вынужден уехать за границу).
3. тема Родины
4. тема русской природы,
5. раскрытие душевного мира,
6. философские темы,
7. героика, эпическая образность,
8. образы востока

Творчество Рахманинова можно разделить на 2 периода: русский (наиболее плодотворный) и

зарубежный (с 1917 года, больше выступает как исполнитель. Подобно многим своим выдающимся современникам-интеллигентам, Рахманинов не принял революцию 1917 года. Он писал «Россия шагнула в пустоту». Разрыв с Родиной был для него огромной личной трагедией. В течении 10 лет он почти не пишет музыку. Позднее он писал: «Уехав их России. Я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя». В зарубежный период – связь творчества с внутренним миром композитора – ностальгия. Это наложило отпечаток на содержание произведений – драматические, трагические. Например, рапсодия на тему Паганини, вариации на тему Корелли, «Симфонические танцы», Симфония №3).

Черты стиля.

1. Картинность – отражение жизни в контрастах. Жанр – этюд-картина

2. Монументальность, масштабность, развернутость форм, концертность. Музыка Рахманинова направлена на широкую аудиторию слушателей. Укрупненность форм, яркость звучания. Даже жанр миниатюры у Рахманинова трансформировался в концертную пьесу. А фортепианные концерты предстают на уровне симфонических циклов.

3. есть и стремление к сжатой драматургии. Опера «Алеко»

4.Колокольность

5. Музыкальный язык – сплав русской песенности и декламационности. Развернутый тематизм и микротематизм. Мелодии Рахманинова широкого дыхания, протяженные, неторопливо развертываются во времени. Млодизма пронизывает всю фактуру произведений. Часто фактура складывается из ряда самостоятельных мелодический линий, сплетенных в единое целое.

Гармонический язык – традиционный, тональная гармония, тяготение к диатонике и плагальности, рахманиновская гармония – Ум $VII_7{}^{+4}$ в миноре и его разрешение в тонику, многотерцовые аккорды.

Принципы развития – вариантно-вариационные.

Фортепианное творчество Рахманинова

1. Значение фортепианной музыки в творчестве Рахманинова –

Фортепианная музыка в творчестве Рахманинова занимает значительное место, музыку для фортепиано Рахманинов писал на протяжении всей жизни. Величайший пианист, пианизм Рахманинова наложил отпечаток на стиль его произведений. В фортепианном творчестве проявились все характерные черты стиля композитора: масштабность произведений, монументальность композиций, мощность фактуры, утяжеление аккордами, обхват огромного звукового диапазона, яркость динамики, колокольность, укрупненность. В связи с этим даже те фортепианные произведений, которые относятся к жанру миниатюры, предстают в укрупненном виде.

2. Жанры фортепианного творчества

- крупные жанры – 4 концерта, Рапсодия на тему Паганини, 2 сонаты, 2 цикла вариаций (на тему прелюдии до минор Шопена и на тему Корелли)

- одночастные произведения – «Пьесы-фантазии» ор. 3, «Салонные пьесы» соч. 10, 6 пьес для фортепиано в 4 руки, Музыкальные моменты, Прелюдии, этюды-картины, транскрипции романсов

3. Традиции и новаторство в области фортепианной музыки.

Продолжает традиции западно-европейской школы (прелюдии Шопена, салонные пьесы Шуберта, виртуозность Листа), традиции русской школы (лирические произведения Глинки).

Однако Рахманинов в фортепианном творчестве предстает как яркий композитор-новатор. Это выразилось прежде всего в создании нового жанра – «Этюд-картина». В нем проявилось желание композитора совместить виртуозность этюдного жанра с картинностью. Композитор создает психологические «картины-настроения».

Укрупнение миниатюрных жанров. Жанр прелюдии переосмысливается, становится монументальным. Рахманинов создал 24 прелюдии во всех тональностях. Они разнообразны по содержанию. Имеют свои мелодические, ритмические, фактурные особенности.

Прелюдия до-диез минор ор. 3.

Написана в 1892 году. Очень популярное произведение. Сам Рахманинов ее постоянно играл по просьбам публики, она включена в репертуар многих пианистов мира. Ее оценил Чайковский. Впоследствии, уже будучи знаменитым на весь мир пианистом и автором многочисленных произведений, Рахманинов очень тяготился желанием публики непременно услышать в его исполнении эту пьесу. В одном интервью в США он

объяснял, что помимо этой прелюдии, у него есть и другие веские причины претендовать на его положение в музыкальном мире.

В этой пьесе полностью выявился стиль композитора. Тяжелые, мощные звучания, колокольность. Контраст – середина взволнована, порывиста, мелодия вырастает из стремительных пассажей. Динамизированная реприза.

Рахманинов симфонизирует камерную форму прелюдии.

Прелюдия соль минор ор. 23 – волевая, героическая образность, марш – нетрадиционный, зловещий, жесткий, активный, импульсивный, грозный.

Контрастный средний раздел – восточное начало. Динамическая реприза – уплотнение фактуры.

Музыкальные моменты –яркий своеобразный цикл . создан в ранний период творчества в 1896 году. Жанр (создатель Шуберт) трансформирован в развернутые музыкальные композиции.

В цикле – тональное развитие – b, es, h, Des, C. Движение от напряженных драматический тональностей к светлым, жизнеутверждающим.

Музыкальный момент си минор – драматический монолог, скорбь, речевая выразительность, развитие темы из мотива, яркая гармония.

Музыкальный момент ми минор – порыв, смятение, напряжение, трагизм.

Этюды-картины – представляют собой монументальные, масштабные, концертные пьесы. Рахманинов предстает как композитор-новатор. Это развернутые музыкальные картины и картины-настроения. Сложные виртуозные пьесы – по сложности можно сопоставить с этюдами Листа. Рахманинов создал всего 17 этюдов-картин – ор. 33, ор. 39.

В образном отношении их можно разделить на 2 группы:

1. лирические образы, жизнерадостные, светлые ор. 33.
2. минорные, сумрачные, трагичные, драматичные ор. 39.

Некоторые этюды-картины имеют программные названия. Например, «Метель» (№5, ор. 33), «Ярмарка» (№7, ор. 33), «Море и чайки» (№2, ор. 39), «Восточный марш» (№9, ор. 39), «Красная шапочка» (№6, ор. 39) – стремительность музыки навеяна образами Красной шапочки и серого волка. Но здесь нет полной аналогии со сказкой, это символы - человек, убегающий от роковой грозной силы.

Фортепианные концерты

В русской музыке среди инструментальных концертов особо выделяются фортепианные концерты Рахманинова: 4 фортепианных концерта с оркестром и Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром.

В начале XX века жанр инструментального концерта достигает своего расцвета. К этому жанру обращались Римский-Корсаков, Чайковский, Балакирев, Аренский, Глазунов, Скрябин, Метнер, Прокофьев. Но у Рахманинова этот жанр получает последовательное развитие и выдвигается наряду с симфонией. Его концерты – это своеобразные симфонии для фортепиано с оркестром.

Для Рахманинова фортепианный концерт – жанр, в котором получили воплощение основные идеи, образы творчества.

Рахманинов явился создателем монументального концертного цикла.

Рахманинов сохраняет традиционную структуру цикла, однако все части концерта укрупнена.

Создание концертов связано со значительными событиями в жизни Рахманинова: Первый концерт fis moll (написан в консерваторские годы, в 1891 году).

Второй концерт c moll (1901 год – выход Рахманинова из трехлетнего творческого кризиса).

Третий концерт d moll (1909 г.).

Четвертый концерт g moll (1927 г. – зарубежный период, возвращение Рахманинова к творчеству после 10-летнего перерыва).

Первый концерт написан в традициях романтического концерта Листа, Шопена, Грига, Рубинштейна, Чайковского. Лирическая, скерцозная образность, мечтательность и экспрессивность, драматические образы. Он представляет собой трехчастный цикл. Доминирует фортепиано – монологичность, более разреженная оркестровая фактура.

Второй концерт – ознаменовал выход из творческого кризиса, связанного с провалом исполнения Первой симфонии под руководством дирижера А. Глазунова. После неудачи психологическое состояние Рахманинова было очень серьезным, и родные посоветовали ему обратиться к Николаю Владимировичу Далю, известному врачу-невропатологу. Когда родственники обратились к врачу, даль спросил у них, что именно они хотели, чтобы сочинил Рахманинов и получил ответ: «Концерт для фортепиано». В результате, лежа в полудреме в кресле доктора Даля, Рахманинов изо дня в день слышал повторяющуюся гипнотическую формулу: «Вы начнете писать концерт. Он получиться прекрасный». Так и вышло. Второй концерт композитор посвятил Далю.

Концерт обозначил начало расцвета творческой зрелости. По содержанию концерт раскрывает судьбу композитора, столкновение человека с жизненными невзгодами, судьбой, победу человека, Рахманинова. Это преодоление внутреннего конфликта, вера в то, что жизнь прекрасна, воспевание красоты жизни – это оптимистическая концепция.

Концерт представляет собой трехчастный цикл, сочетающий в себе традиции лирико-драматического и лирико-эпического симфонизма.

Концерт – монументален, масштабен. Все части находятся во взаимосвязи идеи, образности, интонационно-тематические связи.

Особое значение имеет первая часть. Органичное единство партий фортепиано и оркестра. Партия фортепиано предстает оркестрально, многопланово, фактурно. Идея не состязания, а все во взаимосвязи, принцип сопоставления партий отсутствует.

Первая часть – сонатная форма. Открывается темой вступления – фортепиано. Колокольный набат, динамическое нарастание, эмоционально-психологическое нагнетание (аккорды субдоминантовой группы).

ГП – суровая, лирико-драматическая образность. Звучит в партии оркестра. Связб с русской песенностью, знаменным распевом. Развитие. Секвенции.

СП – общие движения, приводят к ПП – звучит у фортепиано, Es dur. Песенные интонации, романсные, светлая образность. Лирическая тема. Развернута.

ЗП – скерцозный характер, на общих формах движения.

Разработка – 2 раздела: первый начинается с проведения мотивов ГП. Появляется новый токкатный мотив – драматизация. В разработке токкатные мотивы сплетаются с ПП.

Второй раздел разработки подготавливает динамизированную репризу. Кульминация в конце разработки – на этом уровне начинается реприза.

Реприза – драматизация образа ГП путем введения токкатного мотива в контрапункте. Создание мощного, экспрессивного звучания. Еще более усиливается контраст между главной и побочной партией.

ПП – As dur – в партии оркестра. Это тема проходит в увеличении. Динамический контраст (pp) с ГП – более спокойно, отрешенно. Затем в увеличении у солиста.

Кода – основана на движении шестнадцатых. Скерцозность и маршевость. Ритмически импульсивное движение. Завершается начальным мотивом ГП – драматизация.

Вторая часть – сфера лирики. Она развивает образность ПП. Написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой с чертами сонатной разработочности. Покой, светлое настроение. Человек , образы природы. Основная нагрузка на партию оркестра – деревянно-духовые инструменты. Важную гармоническую функцию играет солист. Проявление мелодизации фактуры – размеренное движение.

Звучит проникновенная мелодия – восточный колорит. Синтез русских интонаций и восточных.

Средний раздел второй части контрастирует с крайними разделами. Темповый сдвиг. Разработочное развитие.

Ориентальный характер мелодии. Интонационные связи с основной темой. Развитие – у солиста. Оркестр – поддерживающий гармонический фон.

Это развитие переключается в каденцию солиста.

Реприза – возврат в сферу лирики. Она сокращена.

Кода – основана на секвенционном проведении мотивов. Динамическое затухание.

Третья часть – финал. Синтез функций скерцо и финала. Рондо-соната.

Основана на сопоставлении двух образов (ГП и ПП). Третья часть начинается с модулирующей связки из E dur – c moll. Вступление развернуто.

Финал синтезирует токкатный мотив, вступление к первой части в новом ритмическом движении – на токкатном ритме. Из него произрастает ритм ГП – скерцозный характер (высокий регистр).

Контраст вносит ПП – ориентальная лирика. B dur. Упоение, восторг. Распевность и восточная страстность. ПП – яркое развитие.

ЗП – та же образность – ориентальный характер.

Разработка основана на проведении ГП – фугато.

Реприза – сокращена, получает проведение ПП.

Кода – важное драматургическое значение. Переосмысление ГП – теряет импульсивность и скерцозность. Минорный мотив. Центральный раздел – апофеоз, утверждение жизни, света, ликование, упоение жизнью. ПП – C dur.

Третий концерт – традиции лирико-драматического и лирико-эпического симфонизма. Трехчастная форма. Первая часть сразу начинается с ГП в октавном изложении. Интонации старинного знаменного распева.

Рапсодия на тему Паганини (1934) – это последнее крупное сочинение Рахманинова для фортепиано с оркестром. Произведение, воплощающее глубокую философскую идею – художник и судьба, столкновение художника с силами зла.

Произведение необычно и в образном отношении – глубина контрастов, интенсивность образных трансформаций.

Необычная трактовка жанров – переосмысление в жанр концерта. Ее нередко на зывают пятым фортепианным концертом.

В основе произведения лежит 24 каприс(a moll) Паганини.

По форме – двойные вариации романтического типа. Звучит тема Dies irae с 7 вариации по 10.

Черты четырехчастного цикла и свойства одночастной симфонической поэмы.

Экспозиция – вариации №1 – 10, связка – вариация №11, вторая часть – 312 – 18, третья часть - №19 – 24.

Вариации основаны на жанровых преобразованиях

Симфоническое творчество С. В. Рахманинова

Представлено различными жанрами: 3 симфонии, 4 фортепианных концерта, фантазия для оркестра «Утес», симфоническая поэма «Остров мертвых», «Симфонические танцы», поэма для оркестра, хора и голосов соло «Колокола».

Симфонизм Рахманинова сочетает в себе лирико-эпические и лирико-драматические традиции. Лирическое начало выражено строем образов, воплощением лирических настроений, душевных переживаний. Эпическое связано с неторопливым повествовательным развитием, картинностью. Драматическое заключает в себе конфликтную драматургию, противопоставление и борьбу тем-образов.

Летом 1940 года Рахманинов завершил свое последнее произведение «Симфонические танцы», еще не зная, что заканчивается его относительно спокойная жизнь, не подозревая о предстоящей разлуке с дочерью, которая останется во Франции, и о приближении конца собственной жизни.

В этом произведении композитор использовал наброски из предполагавшегося балета «Скифы». Имеются указания на то, что первоначально композитор предполагал дать названия всем трем частям произведения: «День», «Сумерки», «полночь». Однако он снял эти названия, что, конечно, не случайно. По-видимому, композитор не хотел, чтобы названия наталкивали на слишком прямые образные ассоциации.

«Симфонические танцы» - это не танцевальная сюита, а скорее своеобразная симфония. Ее суть – в размышлении о мире, переданном через ярко обозначенные жанры: марш и песню в первой части. Вальс – во второй и драматический пляс в финале, в котором появляется тема «Dies irae», мотивы из «Всенощной», старинные танцы и 12 ударов колокола. В неравной борьбе жизни и смерти побеждает смерть.

В своем последнем произведении Рахманинов соединил конкретные жанры, картинность и символику. В этом отношении «Симфонические танцы» близки «Колоколам». Сходными оказались не только идея показа разных этапов жизни, но и способ ее реализации – чрез символ. В «Колоколах» – таким символом был колокол и он же самый реалистичный образ. В «Симфонических танцах» в роли символа выступает танец и он же наиболее приближен к жизни.

Вокально-симфоническая поэма «Колокола» (1913)

Выдающееся произведение русской хоровой музыки. Это не единственное произведение для хора. В этот же период Рахманинов создал «Литургию Иоанна Златоуста» и «Всенощное». Написано для симфонического оркестра, хора и солистов – тенор, сопрано и баритон.

По жанру Рахманинов определил его как поэму.

Идеи гуманизма, общечеловеческие философские темы.

Написано на текст стихотворения Эдгара По в переводе Бальмонта. Оно имеет трагическое содержание

Это произведение масштабно, оно представляет собой 4-хчастный цикл. В этом связь с сонатно-симфоническим циклом – те же драматургические функции.

Первая часть – экспозиция. Простая трехчастная форма со вступлением.

Вторая часть – функция лирической части. Адажио. Свободная 4-хчастная форма.

Третья часть – функция Скерцо – демоническое, напряженное, сложная трехчастная форма с разработкой в средней части.

Четвертая часть – траурный финал (аналогия с Шестой симфонией Чайковского).

В поэме велика роль оркестра:

Оркестровые вступления и эпизоды определяют общее содержание, настроение.

Оркестр – мощный, тройной состав, расширенная группа ударных инструментов, включение колоколов, органа, челесты, фортепиано.

Колокольность как лейтобраз проходит через все части. Образ колокола как символ Родины – предчувствие трагической развязки.

Каждая часть раскрывает идею – жизнь человека от юности (1 часть) – серебристый звон колокольчиков – солирует тенор.

2 часть – облик девушки – золотой звон – сопрано.

3 часть – демоническое Скерцо, перелом в раскрытии сюжета. Медный звон – набат: возвещение о трагических событиях.

4 часть – траурный финал. Железный колокол – смерть. Проходит тема «Dies irae» - тема-символ смерти.

Прослеживается человеческая жизнь к трагическому концу.

Интонационные связи – нисходящий секундовый мотив. Предвосхищение темы «Dies irae».

В поэме усложняется гармонический язык, мелодизированная фактура, использует полифонические приемы развития. Полиритмика.

Значение. Это произведение предопределило пути развития русской музыки – синтез жанров симфонии и оратории. В дальнейшем это проявится у Шостаковича в Симфонии №13 с хором, №14 с солистами.

Оперное творчество Рахманинова

Три одноактные оперы – «Алеко», «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

«Алеко» (1892). Написана в консерваторские годы, представлена в качестве дипломной работы по композиции. Либретто было составлено В. Немировичем-Данченко по поэме Пушкина «Цыгане». Сюжет увлек Рахманинова. Сразу же после объявления темы он поспешил домой, чтобы тут же начать сочинять. Но дома его ждало разочарование – у отца были гости, а рояль стоял в гостиной! Заметов, что сын расстроен и узнав причину, отец выпроводил гостей: Сергей сразу же приступил к работе. «Алеко» был написан очень быстро. 27 марта стал известна тема оперы, а 13 апреля опера в партитуре, начисто переписанная, украшенная темно-малиновый с золотистым теснением переплетом, была представлена комиссии.

Опера юного Рахманинова не просто получила высокую оценку комиссии (в том числе Танеева, Аренского, дирижера Большого театра Альтани), ее принял к постановке Большой театр, а известный музыкальный издатель Гутхейль сразу же заключил с автором контракт на издание «Алеко».

Сочинение 19-тилетнего композитора высоко оценил Чайковский. Спустя год состоялась премьера оперы в большом театре. Чайковский присутствовал на всех трех репетициях. Они сидели с Рахманиновым рядышком. Рахманинову не нравилось как интерпритирует оперу Альтани. Когда Чайковский спросил у Рахманинова, нравится ли ему темп, то Рахманинов сказал, что нет, он медленноват, но он боится сказать об этом дирижеру. Тогда во время перерыва Чайковский скал: «Мы с Рахманиновым считает, что надо бы увеличить темп».

Тогда же Чайковский обратился к Рахманинову с просьбой: «Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая не настолько длинна. Чтобы занять целый вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться с Вашей оперой?». Чайковскому было тогда 53 года, он был знаменитый композитор, а Рахманинову всего 20 лет!

Жанр – лирико-драматическая опера. Конфликтная драматургия.

В либретто оперы поэма Пушкина сильно сокращена, местами изменена. Действие сразу вводит в драматически напряженную ситуацию. Придерживаясь пушкинской мысли, либреттист подчеркнул основной конфликт столкновение вольных, далеких от цивилизованного мира цыган с гордым и одиноким Алеко. Бежавший из «неволи душных городов», мечтавший, обрести душевный покой в степях под гостеприимным кровом кочевников, он, однако, отмечен проклятьем своего общества. Горе приносит Алеко приютившим его цыганам. Характеристике душевных переживаний Алеко композитор уделил главное внимание.

Опера была хороша. Цыганские пляски и хоры, оркестровые пейзажи стали фоном, на котором разворачивалась драма.

Главные персонажи получают яркие характеристики, они воплощаются в законченных вокальных номерах.

Действующие лица:

Алеко – баритон

Молодой цыган - тенор

Земфира - сопрано

Старик (отец Земфиры) - бас

Старая цыганка - контральто

Цыганы

СЮЖЕТ

На берегу реки раскинулся цыганский табор. Вечер. Среди цыган Алеко; уже два года, как он покинул светское общество и кочует вместе с цыганами. Алеко и юная Земфира полюбили друг друга, но вскоре она к нему охладела. Старый отец Земфиры вспоминает дни молодости и свою несчастную любовь. Лишь год была верна ему Мариула. Оставив маленькую дочь, она ушла к другому. Алеко не может понять, почему цыган не отомстил изменнице; сам он, не колеблясь, даже спящего врага столкнул бы в бездну. Но Земфира и ее тайный возлюбленный, Молодой цыган, думают иначе: любовь свободна! Печаль, навеянную рассказам старика, цыганы хотят развеять веселыми плясками. Во время танца Земфира и Молодой цыган скрываются. Мучительная ревность вспыхивает в душе Алеко. Ночь он проводит в тягостном раздумье. Светает. За курганам Земфира прощается с Молодым цыганом. Она торопится. Но Алеко уже здесь. Тщетно он пытается вернуть любовь Земфиры. Обуреваемый ревностью Алеко убивает любовников. На шум сбегаются цыгане. Отец Земфиры, а вместе с ним весь табор требуют, чтобы убийца покинул их. Настало утро. Табор трогается в путь. Алеко в отчаянии, он вновь одинок.

МУЗЫКА

«Алеко» - камерная лирико-психологическая опера с напряженным драматическим действием. Образы героев драмы предстают на фоне колоритных картин природы и цыганского быта. Музыка оперы покоряет искренностью выражения и мелодической щедростью.

В оркестровой интродукции мелодии флейт и кларнетов, овеянные чистотой и покоем, противопоставлены мрачным, зловещим мотивом, связанным в опере с образом Алеко. Хор «Как вольность весел наш ночлег» проникнут безмятежным лирическим настроением. Рассказ старика «Волшебной силой песнопенья» отмечен благородством и мудрой простотой. Яркие краски, темпераментные ритмы вносит в музыку цыганская пляска; в женском танце плавное, сдержанное движение сменяется задорно оживленным; мужской танец, основанный на подлинной цыганской мелодии, завершается бурным, неистовым плясом. В последующих номерах оперы драма начинает стремительно развертываться. Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» очерчивает ее характер, сильный и страстный, своевольный и дерзкий. Каватина Алеко «Весь табор спит» создает романтический облик героя, томимого муками ревности; при воспоминании о любви Земфиры возникает широкая и обаятельно красивая мелодия. Оркестровое интермеццо живописует поэтичную картину рассвета. Романс Молодого цыгана «Взгляни, под отдаленным сводом», написанный в движении вальса, проникнут радостным ощущением полноты Жизни. В момент роковой развязки звучит скорбная мелодия одиночества Алеко.

Сильная и страстная, капризная, своевольная Земфира (напоминает Кармен). Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж».

Больше всего композитора интересовал главный персонаж оперы – Алеко, захваченный глубоким, страстным чувством любви и терзаемый муками ревности.

Его развернутая ария «Весь табор спит…» - кантиленная, широкого дыхания мелодия. Здесь и воспоминание о взаимной любви, сомнения в верности возлюбленной, горечь и страдания обманутого чувства.

Романсы Рахманинова

Это значительное явление в русской вокальной лирике конца XIX – начала XX веков. Романсы обнаруживают общие черты с фортепианным творчеством: образы, содержание, мелодическое богатство, яркость гармонического языка, сложность фактуры.

В вокальной музыке проявилось эмоциональная открытость высказывания. Отличаются сложной фактурой – концертность, масштабность.

Романсы создавались в России – их 83.
Романсы Рахманинова связаны с традициями:
Связь с Чайковским – темы, образы;
Связь с кучкистами – темы, образы.
Композитор создает романсы в традиционных жанрах – обращение к русской песне, создает элегии, восточный романс, романсы-монологи.
Светлые, созерцательные, эмоционально-приподнятые, восторженные до драматических монологов.
Круг поэтов – разные эпохи: Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет. Поэты-современники – Бунин, Ратгауз, поэтесса Галина. Обращается к поэзии символистов – Бальмонд, Белый, Брюсов, И. Северянин, Салогуб, Блок.
3 романса на прозаический текст: «Мы отдохнем» на слова из пьесы Чехова «Дядя Ваня», «Их евангелия от Иоанна», «письмо К. С. Станисловскому от С. Рахманинова».
Мелодика – речитативные интонации и распевность, романсовость. Тема романса вытекает из микротематизма. «Сирень» - мелодия строится из отдельных выразительных оборотов.
Русская основа – трихордовые интонации, пентатоника.
Рахманинов стремится передать в романсе общее настроение текста (как Чайковский).
Фортепианная партия – сложна, концертный стиль. Это было заложено Чайковским («День ли царит»). Оно создает общий тонус. «Весенние воды».
Гармония – диатоника и сложные гармонические средства.
Динамизация формы – кульминация романса – его реприза.
Жанры:
Русская песня – «Уж ты, нива моя» - яркая диатоника, интонации русской песни. Плагальность, переменность метра.
«Полюбила я печаль свою» - через жанр русской песни воплощается драматическое содержание. Тема трагической судьбы женщины-солдатки.
Интонации плача, причита, декламационность.
Напряженная рахманиновская гармония, пунктирный ритм, яркая кульминация – напряженно, речевая выразительность. Завершается вокализом – тихая кульминация, трагический смысл.
«Вокализ» - произведение без текста. Претворение русской интонационности, связь с русской лирической протяжной песней. Преломление традиционных арий Баха, трагическая направленность.
«Вокализ» - обращение к теме судьбы народа.
Восточный романс – яркое воплощение в романсе «Не пой, красавица, при мне» - вокальная поэма-исповедь. Усиление монологического начала, драматизация.
Фортепианное обрамление – органный пункт, внутреннее оцепенение. Невозможность вернуть утраченное, безысходность, воспоминание.
Развернутая вокальная поэма – речевая выразительность.
Романсы-монологи – значительное место.

1. драматические: «Ночь печальная», «Сон» (сл. Плещеева), трагические: «Проходит все» (сл. Ратгауза), тема одиночества перекликается с романсом Чаковского «Снова, как прежде, один». Концентрация на речевой выразительности, яркие кульминации, динамическое нарастание.
2. светлые, созерцательные романсы-монологи, раскрывают открытые чувства. Романсы-монологи-пейзажи «Сирень», «Утро», «У моего окна». Это передача отношения к природе, упоение ее красотой.
3. любовная лирика – юношеский романс «В молчанье ночи тайной».

Т. О., в образном отношении романсы очень разнообразны.

Характеристика творчества И. Ф. Стравинского (1882 – 1971)

Стравинский принадлежит к числу крупнейших композиторов первой половины XX века. Художник яркий, неординарный. Музыкант-новатор, интеллектуал, эстет. Стравинский оказал большое влияние на развитие музыки XX века. Стравинского называли «хамелеоном», «композитором 1001 стиля», «изобретателем блюд на мировой кухне», «законодателем мод». Он - один из самых блестящих людей своего времени, появляется в лучших салонах Парижа, знаком почти со всеми знаменитостями. Его слава необыкновенно велика. Но за всем этим стоит ум ученого, труд. Объем его знаний был энциклопедическим. Как и Танеева, его интересовали не только музыкальные науки, но и история искусств, математика, философия. Он предпочитал точный расчет в музыкальной композиции, рациональное начало ставил на первое место. Порядок и разумность он очень любил. Изобретя прибор для черчения нотных станов под названием «Стравингор», он не забыл получить на него патент. Его оценки произведений, музыкантов, личностей и собственного творчества остры, иногда парадоксальны.

«Хроника моей жизни», «Диалоги».

Для острого, ироничного ума Стравинского не существовало никаких запретов, ограничений. Но у нег были святыни: Глинка, Чайковский, Пушкин. Любил оперу «Руслан и Людмила», музыку Чайковского. Уже зрелым композитором Стравинский посвятит Чайковскому оперу «Мавра», и балет «Поцелуй Феи».

Творчество Стравинского многогранно. Оно представлено большим количеством произведений в разных жанрах. Характерны оригинальные синтетические жанры.

Многоплановость Стравинского заключается в том. Что свой творческий путь он начинает как русский композитор. Стравинский начинал свой путь как русский композитор.

Родился в семье певца Федора Стравинского. Музыкой занимался с 9 лет. Профессионального музыкального образования не получил. Учился в юридическом университете. В течении двух лет брал частные уроки у Римского-Корсакова (учился с его сыном в юридическом). Испытал сильное воздействие Р-К, Глазунова.

Первый период – обращение к русским истокам, традициям. Это 1908 – 1923. Русские сюжеты, образы. Три балета: все заказаны Дягилевым, «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». Первая симфония под руководством Р-К.

Второй период – неоклассический. С 1923 – 1953 гг. В 1920 году переезжает во Францию, а в 1934 году принимает французское подданство. В 1939 году Стравинский, после смерти дочери, жены и матери, окончательно переезжает в США.

Стравинский предстает как зарубежный композитор. Интерес к стилевым моделям прошлого. Освоение различных стилей (барокко, Бах, венский классицизм). Обращение к античности. Разноплановые произведения.

Стравинский является главой неоклассицизма XX века. Его творчество, содержит модели от старинной полифонии до творчества П. И. Чайковского. Любой «чужой» стиль становится для Стравинского маской, которую лишь чуточку приоткрыть и сразу виден его собственный.

Какие же конкретно «модели» трансформировал Стравинский? Балет с пением «Пульчинелла» основан на музыке Перголези, по-новому проинтонированной.

В балете «Поцелуй феи» по сказке Андерсена Стравинский обратился к мелодиям горячо любимого им Чайковского.

Стиль Баха и Генделя повлиял на создание оперы-оратории «Царь Эдип», «Симфонии псалмов», концерта для камерного оркестра под названием «Дамбартон Оукс» (так называлось имение друга композитора Э. Блисса).

В балете «Аполлон Мусагет» композитор приближает свой стиль к музыке Люлли, а в опере «Похождение повесы» - к Моцарту.

Стравинский стремился выявить сущность жанра, сложившегося ранее. Думается, что основная причина его обращения к искусству классическому заключается в этом. Стравинский стремился во всем «дойти до самой сути». А суть жанра наиболее выражена в произведениях именно классических. Только в классическом произведении соразмерны все элементы музыкального жанра, т. е. оно более всего приближает нас к пониманию истинно прекрасного, являющегося сущностью искусства и не зависящего от жизни.

По содержанию и стилистике неоклассические произведения Стравинского очень разные. Достаточно в качестве контраста по отношению к «Симфонии псалмов» представить оперу «Похождение повесы». На ее создание повлияли картины английского художника XVIII века У. Хогарта «Похождение повесы». В комической опере, пародирующей оперы XVIII века, раскрывается на первый взгляд «душещипательная» история о герое, покинувшем свою любимую ради богатства, развлечений, жизни праздного гуляки, который в конце концов разоряется и заканчивает жизнь в сумасшедшем доме. Комическое действие тесно сплетено с трагическим, фарсовость с искренностью и наивной трогательностью, и все это передано в музыке замечательной красоты.

Эта опера подвела итог неоклассическому периоду и была своего рода прощанием с мелодической красотой. Теперь композитор обращается к библейской теме, его музыка становится аскетичнее.

Третий период – с 1953 по 1971 гг. Додекафонный. Использует серийную технику. Обращение к додекафонии было неожиданным и возникло после посещения Европы в 1951 году, где Стравинский не был 12 лет. В этот год умер Шенберг. Обращение к его технике – загадка. Высказано предположение, что Стравинский пришел к додекафонии не от современной музыки. А от старинной музыки (Шенберг разработал систему, в основе которой лежит принцип построения темы из 12 неповторяющихся звуков. Музыка становится неподчиненной традиционной тональной мажоро-минорной системе).

Большинство сочинений позднего периода – вокальные: Три песни на слова Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта, Элегия памяти Джона Кеннеди для меццо-сопрано и альтового кларнета, Кантата на тексты английских анонимом XV – XBI веков, кантата для чтеца, двух солистов. Хора и оркестра «Проповедь, рассказ и молитва», музыкальное представление «Потоп» и 3 духовных сочинения: «Священное песнопение», «Плач пророка Иеремии», «Заупокойное песнопение». Тексты в них латинские, музык строгая, одухотворенная.

Периодизация не связана с местожительством. Он уехал из России в 1920году, жил во Франции, затем в Америке.

Традиции. На Стравинского влияла русская культура – Пушкин, Глинка, Чайковский, кучкисты, Р-К. Проявился интерес к русскому фольклору, претворяет традиции русского фольклора. Обращается к русским образам, сюжетам, старине. Народно-сказочным образам. Проявился интерес к народно-песенным жанрам – прибаутки, подблюдные, колыбельные. Интерес к языческой культуре. Балет «Весна священная», вокальный цикл «прибаутки», «Кошачьи колыбельные» для деревянно-духового оркестра, «Байка про лису, петуха, кота, да барана» («Короткая буффонада для уличных подмостков»), Вокально-хореографические сцены «Свадебка», «История солдата» (в подзаголовке «Играемая, танцуемая и читаемая»).

Весь его творческий путь – постоянный поиск нового, оригинального: новых тем, идей, сюжетов, образов, средств выразительности. Он явился новатором в области музыкального языка, гармоний, метроритма, оркестровых средств. Новаторство в создании оригинальных жанров и образов.

Характерные черты творчества – театральность, полифония тембров.

В формообразовании использовался принцип монтажа.

Балет «Весна священная»

Премьера состоялась в Париже в 1913 году. Либретто И. Стравинского и Н. Рериха.

Грандиозный публичный скандал. Впоследствии Артур Оннегер сравнивал эту премьеру со взрывом атомной бомбы. Едва поднялся занавес, как возникли протесты. Хореография Нижинского, декорации Рериха. Музыку осыпали бранными словами и эпитетами «барская», «отвратительная», «жестокая», «грубая». Но уже через год «Весна священная» в концертном исполнении имела триумфальный успех.

Композитор хотел «выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение, полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного».

Сюжет как таковой отсутствует в балете. Это «картины языческой Руси», ритуал священного действа, передающий мысль о вечном обновлении как основе жизни. Стравинский делит балет на 2 части: «Поцелуй земли» и «Великая жертва». Каждая состоит их контрастных эпизодов, подчиненных единой линии. В первой части – от «Весенних гаданий» к «Выплясыванию земли» - картины весеннего прославления и поклонения земли. Во второй части – от «Тайных игр девушек» до «Великой священной пляски» - величание Избранницы, приносимой в жертву. Жертва необходима для рождения новой жизни.

Действующие лица:

Старцы

Старейший-Мудрейший

Дева-избранница

Девушки, женщины, совет мудрейших, юноши, предки.

Поднимается занавес, и открывается дикий пейзаж: нагромождения скал, среди которых неподвижно сидят две группы – юноши и девушки. Всматриваясь в священный камень, они ждут его вещего знака. Девушки поднимаются. Среди них появляется Старец. Они водят вокруг него хороводы. Старец направляется к священному кургану, за ним – девушки.

Начинаются весенние гадания и танцы юношей. Землю, еще не проснувшуюся от зимнего сна, утаптывают молодые ноги танцем, заклинают ее расстаться с зимой. Чтобы умилостивить силы природы, танцуют и девушки. Обрядовые движения символизируют повседневный труд. Девушки прядут пряжу, юноши взрыхляют землю, чтобы заставить ее дать обильные всходы. Танцы становятся все более живыми. Девушки и юноши захвачены движением.

Танец, наполненный счастливым упоением, переходит в дикую пляску. Умыкания девушек. Каждый юноша уводит с собой избранную. Начинаются Вешние хороводы, за ними – Игра двух городов. Ее ведут юноши, разделенные на две группы. Накопленные за долгие месяцы зимы силы рвутся наружу. Старец силится унять выхваляющихся юношей. К его мудрым, полным значения словам прислушиваются разгоряченные игрой юноши. Они падают на землю, чтобы выразить свое преклонение перед нею Поцелуем земли. Затем следует шествие Старейшего-Мудрейшего. Опускается ночь. Последние лучи солнца окровавили облака.

Девушки усаживаются у костра, окружая Старца. Чтобы пробудить землю от зимнего сна, чтоб ожила природа, чтоб люди могли пожинать дары земли, нужно окропить землю девичьей кровью. Дабы избрать среди подруг жертву, девушки водят круги, затевают Тайные игры, в конце которых приступают к обряду Величания Избранной. За ними следует Действо взывания к праотцам, переходящее в Священную пляску Избранницы. Земля приняла жертву: луг зеленеет, на деревах распускаются листья. Расцветает жизнь. Все племя, охваченное восторгом и благодарностью земле, выражает свои чувства в Великой священной пляске.

Это произведение, где видна тема конца света. Язычество дает возможность показать тот замкнутый круг, которому подчинено развитие жизни, круг, повторяющийся и связанный с постоянным обновлением и смертью. Динамическая устремленность произведения к финалу и накопление трагедийного звучания к его концу.
Сложность замысла – сложность музыкального языка. Развита система на основе попевок. Сложная партитура – полифония, варьирование тембровое, ритмическое, фактурное, остинато.

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 революуционном 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:

4. воскрешение приемов, форм, жанров, языка.
5. переосмысление, осовременивание старинной музыки. Это осуществляется при помощи новых композиторских техник XX века.
6. 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».

Характеристика творчества С. С. Прокофьева (1891 – 1953)

Прокофьев предстает одним из самых ярчайших художников первой половины XX века. Это композитор с мировым именем. Его по праву называют классиком музыки XX века. Прокофьев, как и Стравинский, был вестником новой эры в искусстве, когда на смену романтическим порывам и тончайшей импрессионистской звукописи пришли жесткие ритмы, гротеск, скерцозность, искаженные образы, а наряду с этим – чистота и ясность классического искусства.
Композитор рационального мышления. Ко всему он подходил основательно, любил точность, математику. Неслучайно в своей «автобиографии» первую часть «Детство» он начинает следующим образом: «Я родился в 1891 году. Четыре года назад умер Бородин, пять лет назад – Лист, восемь – Вагнер, десять – Мусоргский. Чайковскому оставалось два с половиной года жизни; он окончил пятую симфонию, но не начал Шестой. Римский-Корсаков недавно сочинил «Шехерезаду» и собирался приводить в порядок «Бориса Годунова». Дебюсси было 29 лет. Глазунову – 26, Скрябину – 19, Рахманинову – 18, Равелю – 16, Мясковскому – 10, Стравинскому – 9, Хиндемит не родился совсем. В России царствовал Александр III, Ленину был 21 год, Сталину – 11». Этот отрывок позволяет сопоставить время жизни композиторов с временем Прокофьева. Интересно, что здесь Прокофьев упоминает политиков, хотя никогда в жизни не интересовался ею, хотя многое замечал.
Личность формировалась с детства, мать играла классические произведения –сонаты Бетховена, прелюдии, мазурки, вальсы Шопена, произведения Листа, Чайковского и др. Рано начал сочинять, импровизировать. Первое произведение – «индийский галоп», опера «Великан» на собственный сюжет – 9 лет, затем опера «На пустынных островах». Гармоничное мировоззрение.
Прокофьев предстает яркой личностью, который проявил себя как выдающийся композитор, выдающийся пианист, дирижер.
Прокофьев предстает как художник очень сложной противоречивой эпохи, его творчество, представлено 3 периодами, которые характеризуют многомерность его творчества:

1. Ранний, юношеский, петербургский период. Он связан с русской культурой. Он определен рубежным 1917 годом.
2. Зарубежный (15 лет за границей). 1918 – 1932. концертная деятельность.
3. Советский, московский (20 лет). Связан с советской музыкальной культурой. 1933 – 1953 гг.

Многообразие <u>жанров</u> – от детской песни до оперы. <u>Оперное</u> творчество – значительно, представлено произведениями:
«Великан» - детская опера,
«Пир во время чумы» - по Пушкину – студенческие годы.
«Из мещанской жизни», «На пустынных островах».
«Маддалена» (1913),
«Игрок» - по Достоевскому – (1915, вторая редакция 1927),
«Любовь к трем апельсинам» - по сказке к. Гоцци (1919),
«Огненный ангел» - по В. Брюсову (1919 – 1927),
«Семен Котко» - по повести В. Катаева (1939),
«Дуэнья» («Обручение в монастыре») - по Р. Шеридану (1940),
«Война и мир» - по роману Л. Толстого (1943, вторая редакция 1952), «Повесть о настоящем человеке» - по Б. Полевому (1948).
В его творчестве представлен и жанр <u>балета</u>:

«Алла и Люлли»
«Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (по русским народным сказкам) – 1920,
«Стальной скок» (1925),
«Блудный сын» (1928),
«Ромео и Джульетта» (1936),
«Золушка» (1944),
«Сказ о каменном цветке» (по сказам П. Бажова) – 1950.

7 симфоний, 5 концертов для фортепиано с оркестром, 2 концерта для скрипки с оркестром, 2 концерта для виолончели с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли.

Произведений для фортепиано: 9 сонат, циклы «Сарказмы», «мимолетности», «Сказки старой бабушки», «Детская музыка».

Вокальные произведения: «Гадкий утенок» по сказке Х. К. Андерсена, песни, 5 стихотворений (сл. А. Ахматовой).

Кантаты: «Александр Невский» и др.

Традиции – русской школы (петербургской композиторской школы).

Традиции западноевропейской музыки. Связь с музыкой веских классиков – Гайдн, Моцарт. Это проявилось в раннем творчестве. Классицизм Прокофьева проявился в нескольких произведениях: Симфония №1 («Классическая»).

Прокофьев стремился к классической ясности формы, законченности, завершенности. Дарование Прокофьева схоже с Моцартом по удивительной мелодической красоте, по стремлению к стройной композиции произведения, по огромному богатству образного мира от света к трагедии. И еще, как Моцарт, Прокофьев обнаруживает единство всех контрастов, полнейшую гармонию. Он опирался на танцевальные жанры – гавот, буре, менуэт, а также на другие жанры: этюд, прелюдия, токката, марш.

У Прокофьева связь с классическим обнаруживается и в позднем творчестве – Симфония №7 – ясный музыкальный язык, образность, гармония, фортепианный концерт №3 (2 часть), балет «Золушка», соната для флейты и фортепиано.

Прокофьев является композитором-новатором. С самого начала творческой деятельности он заявил о себе как о композиторе яркой индивидуальности, неординарной личности. Новое – передача большой энергии, импульсивности, острого. Озорного. В раннем творчестве – поиск новых средств выразительности, импульсивность, моторика, токкатность – связь с пианизмом Прокофьева.

Темы, образы творчества. Разнообразны. От сферы гротескной, юмористической. Скерцозной до воплощения лирики (хрупкой, созерцательной), до передачи драматического, экспрессивного, обращение к эпической образности.

Черты стиля.

Театральность. Любовь к театральным жанрам. Контраст. Музыкальные образы зримы, ярки.

Сам композитор писал о пяти линиях своего творчества:

Первая линия – классическая – берущая начало в раннем детстве, вторая линия – новаторская – поиск нового в гармоническом языке, Третья линия – токкатная, моторная. Четвертая линия – лирическая, пятая линия – гротескная (шутка смех, насмешка).

Мелодика – пластична, театральна, широкого дыхания, развернута, охватывает большой диапазон, с причудливыми огромными скачками. В мелодии – синтез инструментального начала и напевности.

Гармонический язык – новаторство. Расширенная мажоро-минорная система, диссонирующие гармонии.

Яркая оркестровка, видовые инструменты.

Танцевальность – любимый жанр – гавот.

Симфоническое творчество Прокофьева

Симфоническое творчество Прокофьева представлено 7 симфониями. Это значительная область творчества.

Симфонии охватывают все периоды развития творчества Прокофьева, начиная от Первой симфонии («Классической» - раннее творчество, традиции Гайдна). В зарубежный период написаны симфонии №3, 4, в советский период - №5, 6, 7.

Традиции. Симфоническое творчество предстает как дальнейшее развитие эпический традиций русского симфонизма. У Прокофьева определяющую роль играют национально-героические образы.

Для Прокофьева характерно: эпичность мышления, повествовательность.

В жанровом отношении симфонии различны: №1 – жанровый симфонизм, особо выделяется №5 – монументальная героико-эпическая симфония, №7 – лирико-эпическая.

Драматургия. Для симфоний Прокофьева эпическое начало проявилось как в образном содержании, так и в драматургии. Характерно контрастное сопоставление тем, частей. Использует эпические принципы развития – вариационность, секвенционное развитие тем. Новые принципы развития – монтажность. В симфониях млжно говорить о «кадровости мышления».

Симфонии Прокофьева разные по музыкальному языку. №1 и №7 – Прокофьев обращается к классическим традициям, характерен ясный музыкальный язык. №2 – 6 – сложный музыкальный язык.

«Классическая симфония»

Ориентирована на классические традиции. Для нее характерно воплощение гармонии мира, утверждение радости и красоты как основы мира.

Прокофьев обращается к классическому 4-хчастному циклу.

Прокофьев использует классический состав оркестра: парные духовые без тромбонов и тубы, литавры и струнные.

Однако в музыке симфонии есть и индивидуальные черты стиля Прокофьева. Все классическое проходит сквозь характерные черты стиля XX века. Поэтому эта симфония не воспринимается только как стилизация классической музыки, а звучит современно и жизненно.

Первая часть – сонатное аллегро, воплощает озорство, молодость, веселье, энергию жизни. ГП – движение по звукам трезвучия и гаммообразное. Новое – импульсивность, не характерная для классицизма. Тема находится в постоянном развитии. много разработочности уже в экспозиции.

Переосмысление классических традиций видны и в СП, она индивидуализирована, а не выполняет роль связки. Соло флейты.

ПП - элементы гавота. Звучание скрипки в сопровождении фагота. Двухоктавные скачки в мелодии вносят оттенок юмористический, ярко театральный.

ЗП – активная, действенная.

В целом музыка первой части состоит из театральных контрастов.

Разработка содержит элементы классической разработки (проведение ГП в миноре) и новые приемы. Например, каноническое проведение темы ПП, тема сильно изменяется.

Точная реприза.

Вторая часть – лирический центр. По характеры и интонационному строю близка ГП и ПП из 1 части. Звучит как ноктюрн, нежный, лирический.

Третья часть – Гавот. Образность 1 части. Прокофьев начинал работу над этим произведением именно с гавота, поэтому он является интонационным источником всей симфонии. Тяжеловесно и важно.

Финал – вновь возвращается сфера скерцозных образов. Он интонационно связан с 1 частью. В основе тем финала лежит жанр галопа – озорной характер, стремительное движение, атмосфера бодрости. Света.

Симфония №5 (1944) – была создана в годы войны. После 14-летнего перерыва в этом жанре. В творчестве выдающихся художников – напряженная борьба с силами зла (Шостакович). Иное у Прокофьева в симфонии №5. «В Пятой симфонии я хотел бы воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, благородство, его духовную чистоту».

Прокофьев создал произведение, утверждающее высшие ценности свободного человеческого духа. Драматические образы составляют второстепенный план.

Симфония основана на героико-эпическом типе симфонизма.

Первая часть – повествовательный характер. Анданте в сонатной форме. Основу этой части составляет ГП.

ГП – спокойная, но в ней внутренняя активность, волевой напор, динамическая устремленность. Сочетание распевности и импульсивного ритма. Тема многократно проводится, то сжимаясь, то расширяясь, включаются новые построения. Это контрастно-вариантное развитие.

Во втором разделе ГП – вступает новая тема – волевая, напряженная.

ПП – просветленная, утонченная.

ЗП – энергичная, светлая, близкая по духу ГП, упругие ритма. Она воспринимается как новый вариант ГП. Таким образом, вариантное преобразование тематизма.

Экспозиция заканчивается темой остережения (Тараканов), она контрастирует со всей экспозицией.

Разработка делится на 2 раздела: 1 – тема ГП, 2 – ПП. В основе вариантное преобразование тем. ГП и ЗП все более напряженно, они сплетаются в среднем разделе. Большое значение имеет тема остережения. Двигает развитие. ПП – торжественно.

Реприза – классическая по структуре, повторяет основные этапы экспозиции, но с сильным сокращением. ГП – полнозвучные аккорды – неустойчивые.

Кода – героико-эпический апофеоз.

Вторая часть Скерцо – свойственна острота контрастов. Тема – то легкий изящный танец, то образ бездумного, механизированного автомата.

Тема изящная, остро ритмичная, угловатая по мелодическому рисунку. В повторах меняется ритмическая структура и высота. 32 вариации. Меняются масштабы. Мимолетные контрасты.

Средняя часть – пасторальная тема, светлая, созерцательная. Вторая тема – танцевальная.

Реприза – тема звучит у трубы с сурдиной, жестко, механистично. Гротеск, искажение темы. Постепенное нарастание активности.

Третья часть. Основная тема – лирическая, медленная, вальс. Мелодия охватывает большой диапазон. Кларнет, бас-кларнет, флейта, фагот, скрипки, альты, малая флейта, английский рожок. В напряженный момент вступают скрипки и альты.

Средний раздел – суровое повествование. 3 контрастных тематических образования. 1 т. – суровый характер, диатоника. 2 т. – остро ритмичная, интонации вздохов, энергичная. 3 т. – интонации ГП из 1 части.

Все три темы звучат в разных комбинациях друг с другом.

Кульминация – суровая, трагические эмоции, как выражение страданий людей, которых постигли тяжелые испытания. В этом напоминание о трагической действительности.

Реприза – основная тема без изменений.

Финал – картина новой жизни. Полной света и радости. Синтезирует тематизм всей симфонии.

Вступление – на материале Гп из 1 части.

Рефрен – неожиданно. Как луч света, черты скерцозности, пассажи.
Вторая тема – стаккато – из нее возникнет кода финала.
ПП – шутливая, неконтрастна ГП, легкая, подвижная, неожиданные повороты, танцевальность.
ЗП - капризная, прихотливая смена оттенков. Причудливость. Затем рефрен.
Центральный эпизод – русского склада.
Кода. Завершает произведение – мощный, богатырский пляс.
Симфония №5 тесно связана с классической традицией. Предельная ясность свойственна композиции отдельных частей, построенных в четких формах. Но традиционные формы заполнены развитием нового современного тематического материала.

Симфония №7 – последняя, 1952 год, написана незадолго до смерти. Это последнее произведение композитора. Все немногое, что было написано после нее не превзошло в художественном отношении. Часто последние произведения композитор становятся трагическими. Например, Шестая симфония Чайковского, последние произведения Шостаковича. У Прокофьева все по другому. В последнем сочинении он обращается к светлым образам.
Эта симфония предстает как пример позднего стиля композитора, для которого характерен возврат к ясности, стройности музыкальной формы, музыкального языка, к яркой конкретной образности.
<u>История создания.</u> Первоначально Прокофьев хотел создать симфонию для детей. Прокофьев получил заказ от детского музыкального радио. Замысел перерос в создание музыки, несущей в себе глубокое философское обобщение. Осмысление человеческой жизни, взгляд художника на жизнь, не потерявшего детского восприятия жизни.
Поэтому в образном содержании в симфонии преобладает сфера возвышенной светлой лирики. Она соотносится с причудливо-фантастической образностью и жанрово-скерцозной.
<u>Идея</u> – утверждении красоты жизни, радости бытия. В концепции симфонии нет места злу, трагическим переживаниям, смерти.
Симфония представляет собой классический 4-хчастный симфонический цикл. В ней 4 части. Первая – сонатное аллегро (хотя темп не быстрый, а умеренный), вторая часть – аллегретто, третья часть – анданте, четвертая часть – стремительный финал с кодой, в которой вновь звучит одна из тем первой части. Симфония основана на принципе образных контрастов, жанровых контрастов, которые проявляются на уровне частей, разделов, тем.
Эта симфония неоднозначна по <u>драматургическим особенностям</u>. Каждая часть обособлена, не связана единой сюжетной линией. В этом проявляются черты <u>сюиты.</u> Однако есть <u>элементы сквозного развития</u>. Возникает тематическое обрамление. Финал тематически связан с первой частью. ПП первой части получает проведение в коде финала.
Эта симфония характеризуется яркой <u>образностью</u>, ярким контрастным тематизмом. В симфонии предстает сфера лирической образности (первая часть – лирико-философский центр, предстает основной круг образов), жанрово-танцевальное начало во второй части – как вальс, в четвертой части. Третья часть – функция медленной части Адажио, где получает воплощение сфера лирической образности.
<u>Первая часть</u> – основные образы симфонии.
Экспозиция сразу начинается с проведения ГП.
ГП – до-диез минор, в мелодическом отношении – сфера лирической образности, элегический характер, задушевная, связь с русской песенностью.
СП – основана на развитии основного мотива, извилистая мелодия кларнета, затаенная тревога. Вариантность тематизма.

ГП при повторении сокращается до 4-х тактов. Перед ПП звучит переход родственный ГП.
ПП – светлое, гимничное звучание. Фа мажор. Развернута в мелодической отношении, непрерывное расцветание, охватывает большой диапазон. Затем в высоком регистре у струнных.
ЗП – контрастирует, сфера причудливо-фантастической образности. Связь с детской фантазией, таинственное, сказочное начало. Тема в высоком регистре у деревянных, колокольчики, струнные в низком регистре – диалог.
Экспозиция замкнута.
Разработка – как новый раздел в части. Не свойственно напряженное развитие. Первая тема – маршевого характера, интонационная связь с ГП и ЗП. Настороженный характер.
На новом уровне проводятся ГП – звучит возбужденно, беспокойно, ПП – приобретает черты неустойчивости, ЗП – звучит полно, насыщенно, напряженно. Только перед репризой ЗП звучит в первоначальном виде.
Реприза как возвращение к образам экспозиции. Контраст тем заостряется. СП сильно сокращена, ПП в ре-бемоль мажоре – проводится 1 раз. Звучит как восторженный гимн.
Кода – ПП. Принцип тематического обрамления, и напоминание о ГП.
Вторая часть – Вальс – развернутый. Изящная лирика сочетается с энергией танца, праздника. Сонатная форма без разработки. Развернута кода.
Фа мажор (связь с ПП). Вступительные такты – восходящая мелодия – связь с ПП из 1 части. Во вступлении формируется основная тема ГП. ПП – контрастирует, сфера лирики. Интонации ГП Элегический характер.
Кода – праздничная, бравурная.
Третья часть – анданте. Ля-бемоль мажор. Лирический центр. Сосредоточенная лирика. Размышление человека. настроение суровой сосредоточенности. Сложная трехчастная форма. Основная тема – роль струнных – хорал (связь с темой Патера Лоренцо). Сосредоточенно, задумчиво, вариационное развитие.
Средний раздел. Ре-бемоль мажор. Шутливая тема. Затем вариации.
Реприза – новое фактурное варьирование.
Финал – господство жанрово-танцевальной образности. Ре-бемоль мажор, марш, танцевальные ритмы. Рондо-соната. Рефрен в ритме галопа. Активно.
Первый эпизод – марш, тема напоминает пионерские песни-марши, детская образность.
Реприза – динамическое нарастание. Завершается финал неожиданно – проведение ПП из 1 части. Символический смысл. Она звучит как гимн свету и радости.
Фанфарные обороты, гимничность. Ре-бемоль мажор. Жизнеутверждающе.
Затем ЗП 1 части. Она звучит лирично, в ритмическом увеличении, как бы в замедленном действии. Утверждением заключительной партии завершается финал.
Музыкальный язык. Яркий тематизм, русская лирическая песенность. Жанрово-танцевальные темы (вальс, галоп), маршевые ритмы (4 часть).
Диатоника – ясный гармонический язык.

Оперный театр С. С. Прокофьева. Опера «Война и мир»

Прокофьев – театральный композитор. Автор 12 опер, включая детские и 7 балетов.

1. «Великан» - детская опера,
2. «Пир во время чумы» - по Пушкину – студенческие годы.
3. «Из мещанской жизни»,
4. «На пустынных островах».
5. «Маддалена» (1913),
6. «Игрок» - по Достоевскому – (1915, вторая редакция 1927),
7. «Любовь к трем апельсинам» - по сказке к. Гоцци (1919),
8. «Огненный ангел» - по В. Брюсову (1919 – 1927),
9. «Семен Котко» - по повести В. Катаева (1939),

10. «Дуэнья» («Обручение в монастыре») - по Р. Шеридану (1940),
11. «Война и мир» - по роману Л. Толстого (1943, вторая редакция 1952),
12. «Повесть о настоящем человеке» - по Б. Полевому (1948).

В его творчестве представлен и жанр балета:

1. «Алла и Люлли»
2. «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (по русским народным сказкам) – 1920,
3. «Стальной скок» (1925),
4. «Блудный сын» (1928),
5. «Ромео и Джульетта» (1936),
6. «Золушка» (1944),
7. «Сказ о каменном цветке» (по сказам П. Бажова) – 1950.

Опера и балет ведущие жанры творчества. В данной области в его творчестве шел процесс непрерывного движения вперед, процесс открытий:

1) Образное многообразие,
2) Богатство жанровых и драматургических решений

- жанры опер не повторялись, каждая новая опера – новое жанровое решение.
- каждая опера включала черты нескольких оперных жанров – как у Римского-Корсакова (неслучайно, Прокофьев учился у Р-К).

3) Ведущая проблема: проблема динамизации оперного действия.

Идея динамичного, непрерывно развивающегося действия.

Эта проблема решалась на разных уровнях:

1. фабульно-смысловой,
2. интонационный,
3. драматургический.

1. Фабульно-смысловой.

1. приверженность прозаических текстов.
2. понимание оперного героя (например, герои – живые люди с их страстями – Наташа, Рената, Андрей).
3. устойчивый интерес к анализу психологических состояний героев.
4. отказ от фоновых эпизодов, отсутствие вставных номеров. Участие Прокофьева в создании либретто.
5. попытка выделить кульминационные концовки опер. Цель: динамизация спектакля.
6. жанровая многосоставность: «Игрок» - психологическая драма, сатирическая обличительная комедия нравов. «Огненный ангел» - лирико-драматическая, социальная драма, фантастическая опера, бытовая драма. «Семен Котко» - бытовая комедия, любовная драма, социальная трагедия. «Дуэнья» - лирико-комедийная опера, черты оперы-буффы, итальянская комедия масок, русская комическая опера, английская балладная опера, черты балаганного представления. «Война и мир» - лирико-психологическая опера, народная трагедия, эпическая опера, эпико-героическая опера, народная музыкальная драма, опера-хроника.

2. Драматургический уровень.

Оперы Прокофьева – это оперы со сквозным развитием, это оперы монологов и диалогов («Игрок»), но в каждом случае сквозная драматургия решена по-разному. Оригинально решена эта проблема в «Дуэнье». В «Войне и мир» только 2 законченных номера: дуэт Сони и Наташи в 1 к. – это оправдано (знакомство с Наташей); ария Кутузова в 10 к. – принятие решения об оставлении Москвы предполагает остановку (думы Кутузова).

Основой оперы становится сцена, которая приобретает законченную форму (3 картина – сцена Наташи и Марьи – сложный период, сцена Наташи и Элен из 4 картины – сложная трехчастная форма).

Прокофьев стремится установить музыкальную связь между сценами. Пользуется замкнутыми эпизодами. Это происходит после 4 оперы

«Война и мир» и «Дуэнья» - высшее проявление системы лейтмотивов. Высока функция оркестра, повышается роль декламационного начала.

3. **Интонационный уровень** – выводит на проблему музыкальной декламации. У Прокофьева меткие интонационные характеристики, соответствующие облику, характеру героя. Герой показан через вокальную интонацию.

В «Дуэнье» - в вокальном решении образов прослеживается опора на жанр (Антонио – серенада, Фердинанд – любовная ария). Для Прокофьева характерны и песенные характеристики героев («Семен Котко»). Прокофьевская песенность слита с декламационностью. Используется прием вокальное остинато – Болонский в 12 картине, Рената в «Огненном ангеле».

«Война и мир»

История создания. В 1940 году Прокофьев собирался написать оперу на сюжет «Воскресенья» Л. Толстого. Но «Война и мир» отвлекла его от замысла. В апреле 1941 года он записал краткий план либретто оперы. В апреле 1942 года Прокофьев закончил клавир – это первая редакция оперы. В первой части оперы (в ее лирических сценах) композитор воспользовался музыкой, которая была сочинена в 1936 году для драматической инсценировки «Евгения Онегина» по Пушкину (музыка ни разу не исполнялась).

Во второй половине 1942 года Прокофьев был поглощен доработкой картин «Бородино», «Москва» и «Смоленская дорога».

Опера впервые была поставлена в 1944 году (в концертном исполнении под рояль). С 1946 по 1949 года Прокофьев внес в оперу много других дополнений и изменений.

Вообще насчитывается 5 редакций оперы.

1.апрель 1942 г. 2. ноябрь 1942 г. 3. 1945 – 1948 4. 1948 (одновечерний вариант) 5. 1958 – окончательная редакция.

Жанр оперы.

«Война и мир» - лирико-психологическая опера, народная трагедия, эпическая опера, эпико-героическая опера, народная музыкальная драма, опера-хроника.

В опере 3 жанровых пласта: народно-эпический, лирико-психологический, бытовой.

«Узел» романа: история любви Наташи к князю Андрею, ее увлечение Анатолем Курагиным и примирение с князем Андреем, раненным во время Бородинского сражения. Это основа лирико-психологической линии.

Народно-эпическая линия – сюжетно связана с первой линией, благодаря участию в событиях военного времени главных героев – Андрея Болконского и Пьера Безухова.

Жанрово-бытовые сцены, характеризующие эпоху, время и место действия, сконцентрированы в первой части оперы (танцы на балах, хороводы, дуэт-романс Наташи и Сони)

Оперу «Война и мир» предлагают считать оперой-хроникой. Стремление к калейдоскопичности образов, событий. Преобладает экспозиционность над развитием – большое количество действующих лиц. Противоречие: стремясь к действенности, Прокофьев вводит много экспозиционности (активный показ героя – взаимодействие драмы с хроникой).

Драматургия оперы. «Война и мир» - высшая форма проявления динамизации действия. Это опера с одним конфликтом, с единым действием и множеством интриг. Конфликт надсюжетный – между добром и злом, жизни и «не жизни». Страстная жажда жизни движет поступками героев. А все остальное – уровень интриги.

Прокофьев стремился сохранить максимальную верность роману Толстого. В опере отсутствуют дополнительные эпизоды. Лишь в отдельных случаях композитор и либреттист позволяли себе объединить несколько эпизодов, разбросанных в разных главах романа. Действие оперы охватывает меньший период времени, чем в романе, - с 1809 по 1812 год. Опера не могла вместить всего огромного объема картин жизни русского общества той эпохи. Показать множество личных судеб, их переплетений, хронику жизни нескольких семей. Прокофьев отобрал из текста Толстого лишь то, что считал наиболее важным, сосредоточив внимание на двух темах – теме мирной жизни и теме войны.

Прокофьев подчеркнул патриотическую идею романа.

Отсутствие в романе типичных оперных ситуаций затруднило создание привычных оперных форм (арий, ансамблей, хоров) и предоставило возможность для музыки, тесно связанной с текстом.

Прокофьев избегает статичности оперных арий и других законченных номеров. Лишь 2 раза в опере возникают законченные номера. Дуэт Наташи и Сони – упоение красотой весенней ночи. И ария Кутузова – итог драматических событий целой картины («Совет в Филях») и выражает раздумье полководца.

Музыкально-драматургическому единству оперы способствуют лейтмотивы и темы-реминисценции.

Лейтмотивное значение приобретает светлая тема Наташи, которая открывает первую картину оперы, тема весеннего обновления, возникающая в первом ариозо князя Андрея и превращающаяся в тему любви. Трагически суровая и скорбная тема войны (с 8 картины). Тема Москвы в арии Кутузова, в сцене смерти князя Андрея и утверждается в хоровом апофеозе.

Единству оперы способствует принцип косвенной характеристики – когда музыкальное выражение определенного лица или явления в короткой музыкальной теме затем сопровождает его как постоянный эпитет. Например, фраза Князя Андрея «В ней есть что-то совсем, совсем особенное» - повторяющаяся при воспоминании о Наташе. Такова «тема народа»: «Бесподобный народ» в партии Кутузова – это характеристика народа от лица полководца.

Еще одним скрепляющим моментом картин оперы является принцип обобщения через жанр. Некоторые картины показаны через определенный жанр. Например, 1 картина («Отрадное») – это светлый ноктюрн. 4 к. («Бал у Элен») – вся развертывается в ритме блестящего вальса, центральным эпизодом служит сцена обольщения Наташи Анатолем Курагиным. Для 5 к. («У Долохова») характерен солдафонский марш. Музыка подчеркивает бесшабашную обстановку грубых кутежей молодежи.

10 к. («Соверт в Филях») пронизана тревожным набатным звучанием, суровыми ритмами марша, призывными сигналами труб.

Еще один прием, связывающий всю композицию – прием остинато. Оркестровый однотактовый мотив, повторяемый на протяжении диалога Наташи с Ахросимовой (6 к.) создает ощущение безысходного отчаяния и ужаса.

Остинатное хоровое звучание «Пи-ти, пи-ти», принизывает сцену бреда умирающего князя Андрея – достигает психологической глубины. Это трагическая музыкальная кульминация.

Значение хоровых номеров. Хоровые сцены оперы – глубоко национальны. Это подлинно русская музыка. Мало цитат.

Народ появляется только в 8 картине – на Бородинском поле. Трагический хор Смоленских беженцев сменяется бодрой песней ополченцев «Как пришел к народу Кутузов».

В 11 к. образ народа показан в напряженном движении: единичные вспышки недовольства переходят во всеобщую ненависть к пришельцам и вызывают к жизни дружную клятву «Побить силу Бонапартову».

Финал оперы – партизаны, разгром французов и мощный гимн победе – развязка в развитии образа народа.

Действующие лица:

Князь Николай Андреевич Болконский бас
Князь Андрей Болконский, его сын баритон
Княжна Марья, сестра князя Андрея меццо-сопрано
Граф Илья Андреевич Ростов бас
Наташа, его дочь сопрано
Соня, кузина Наташи меццо-сопрано
Ахросимова, родственница Ростовых меццо-сопрано
Фельдмаршал Михаил Илларионович Кутузов бас
Пьер Безухов тенор
Элен Безухова контральто
Анатоль Курагин, брат Элен тенор
Поручик Долохов, приятель Курагина бас
Ямщик Балага бас
Цыганка Матреша контральто
Подполковник Денисов бас
Платон Каратаев тенор
Император Александр I без пения
Перонская меццо-сопрано
Хозяин бала тенор
Хозяйка бала сопрано
Адъютант на балу баритон
Лакей на балу тенор
Старый лакей Болконского баритон
Горничная Болконских меццо-сопрано
Камердинер Болконских бас
Дуняша, горничная Ахросимовой меццо-сопрано
Лакеи Гаврила баритон
Тихон Щербатый бас
Федор тенор
Матвеев баритон
Старостиха Василиса меццо-сопрано
Тришка контральто
Вестовой князя Андрея тенор
Мавра Кузьминична, ключница Ростовых контральто
Молодой фабричный тенор
Лавочница сопрано
Иванов тенор
Адъютант Кутузова тенор
Генерал Бенигсен баритон
Генерал Барклай де Толли тенор
Генерал Ермолов бас
Генерал Раевский баритон
1-й штабной тенор
2-й штабной бас
Император Франции Наполеон баритон
Метивье, французский доктор бас
Французский аббат тенор
Маршал Бертье бас
Маршал Коленкур без пения

Генерал Бельяр бас
Министр двора де Боссе тенор
Адъютант Наполеона бас
Адъютант маршала Мюрата контральто
Адъютант генерала Кампана тенор
Адъютант принца Евгения тенор
Голос за кулисами тенор
Маршал Давубас
Капитан Рембаль бас
Лейтенант Бонне тенор
Жерар тенор
Жако бас
Французский офицер баритон
1-я французская актриса сопрано
2-я французская актриса меццо-сопрано
Конвойный без пения
1-й немецкий генерал без пения
2-й немецкий генерал без пения
1-й сумасшедший тенор
2-й сумасшедший бас
3-й сумасшедший без пения

Сюжет оперы:

Гости на балах, русские офицеры, солдаты, партизаны и ополченцы, жители Москвы, французские офицеры и солдаты и пр.

Действие происходит в России с 1809 по 1812 год.

Андрей Болконский проездом остановился в имении графа Ростова. Он полон горестных мыслей; безрадостным представляется ему будущее. Звонкий голос Наташи Ростовой прерывает печальное раздумье. Взволнованная красотой весенней ночи, она со словами восторга обращается к своей кузине Соне. Неудержимое ликование юности, случайным свидетелем которого стал князь Андрей, вселяет в него надежду на счастье.

На великосветском балу танцуют гости. Продолжают съезжаться приглашенные. Среди них граф Ростов с дочерью, Пьер Безухов с женой-красавицей Элен, ее брат Анатоль Курагин. Веселье в разгаре, но Наташа Ростова, которую никто не замечает, чувствует себя одинокой. На тур вальса ее приглашает Болконский, Наташа преображается - она счастлива, Андрей очарован ею.

Андрей сделал Наташе предложение. Она хочет познакомиться с родными жениха. Граф Ростов привозит дочь в дом Болконских; однако старый князь отказывается принять гостей. Встревоженный Ростов оставляет Наташу с сестрой Андрея княжной Марьей. Неожиданно входит старик Болконский. В гневе он оскорбляет Наташу, считая ее недостойной своего сына.

На балу у Элен Безуховой Анатоль Курагин признается Наташе в любви. Смущенная и растерянная Наташа не в силах разобраться в охвативших ее чувствах.

В кабинете Долохова друзья готовятся к отъезду Анатоля. Курагин предается мечтам о скорой встрече с Наташей, которую он собирается сегодня похитить и увезти за границу. Долохов пытается отговорить Анатоля от рискованной затеи, но Курагин непреклонен: он не желает думать о последствиях. С лихой тройкой прибыл ямщик Балага. Анатоль прощается с цыганкой Матрешей и отправляется в путь.

Наташа с нетерпением ожидает появления Курагина. Горничная Дуняша рассказывает ей,

что Соня выдала тайну побега. Ахросимова, в доме у которой гостит Наташа, предотвращает похищение. Наташа в отчаянии. Ее душевные муки усиливаются после того, как от Пьера Безухова она узнает, что Курагин женат.

После посещения Ахросимовой Пьер возвращается домой, где застает Анатоля. В ярости Пьер требует от него вернуть письма Наташи и немедленно покинуть Москву. Испуганный Анатоль соглашается. Трусость Курагина вызывает презрение и ненависть Пьера. Его печальные размышления прерываются известием о начале войны с Наполеоном.

На Бородинском поле группа ополченцев строит укрепления. Они полны решимости выиграть предстоящий бой. Невдалеке подполковник Денисов рассказывает командиру егерского полка Андрею Болконскому о своем плане партизанской войны. Встреча с Денисовым всколыхнула в душе князя Андрея воспоминания недавнего прошлого. Радостно приветствуемый войсками, фельдмаршал Кутузов обходит позиции. Он обращается к проходящим полкам со словами, вдохновляющими на подвиг. Кутузов подзывает князя Болконского и предлагает ему служить в штабе. Но Болконский не хочет расставаться с людьми, которых полюбил в дни грозных испытаний. Раздается гром первых выстрелов - начинается Бородинское сражение.

Шевардинский редут. Отсюда Наполеон следит за схваткой. Он не сомневается в успехе. Однако вместо привычных сообщений о блистательных победах один за другим прибывают адъютанты маршалов, прося подкрепления. Наполеон растерян. Он не в силах понять, почему руководимые им войска не обращают в бегство неприятеля, почему военное счастье изменило ему.

В деревенской избе в селе Фили собрался военный совет русского командования. Фельдмаршал Кутузов призывает решить вопрос - рисковать ли потерей армии в сражении под Москвой или оставить город без боя. Мнения генералов разделились. Бенигсен и Ермолов предлагают принять сражение; Барклай де Толли и Раевский возражают, доказывая, что позиция у Воробьевых гор невыгодна, а противник обладает численным превосходством. Выслушав генералов, фельдмаршал дает приказ об отступлении. Все расходятся. Кутузов остается один, погруженный в раздумье о судьбе родины, предвидя за днями суровых испытаний грядущую победу русского народа.

Пустынные улицы Москвы озарены пламенем пожара. Французские офицеры Рембаль и Бонне с тревогой говорят о событиях последних дней. Город, покинутый жителями, встретил их неприветливо. Армия разбрелась по домам, охваченная азартом грабежа. С гневом наблюдают оставшиеся москвичи за разбоем французских солдат. Появляется Пьер; он узнает, что Ростовы уехали из Москвы, оставив все имущество и захватив с собой раненых, в том числе князя Андрея. Пьер полон решимости отомстить за страдания народа, принять участи е в его борьбе. Маршал Даву приказывает расстреливать всех, кто заподозрен в поджоге Москвы. Случай помогает Пьеру, оказавшемуся среди арестованных, избежать этой участи. Его присоединяют к отряду пленных, где он знакомится с Платоном Каратаевым. Входит окруженный свитой Наполеон. Перед ним внезапно обрушивается стена здания. Зарево пылающей Москвы предвещает гибель его армии. Движется скорбное шествие с телами расстрелянных горожан.

В темной избе лежит в бреду тяжело раненный князь Андрей. В его болезненно возбужденном сознании бессвязно чередуются кошмары и воспоминания о минувших днях; мучительно предчувствие приближающейся смерти. В дверях показывается потрясенная горем Наташа. Она бросается к князю Андрею и молит простить ее за все страдания, которые причинила ему. Успокоенный, вновь испытавший счастье, Андрей умирает.

Остатки армии Наполеона беспорядочно отступают по заснеженной Смоленской дороге, пробиваясь сквозь пургу и метель. Под конвоем ведут русских пленных. На отступающий

французский отряд нападают партизаны во главе с Денисовым, Долоховым и Щербатым. После короткого боя они собираются вокруг освобожденных пленных. Радостными возгласами партизаны встречают появление Кутузова, который обращается к

народу с благодарностью за мужество в борьбе с врагом. Слова фельдмаршала вызывают всеобщий подъем.

Композиция оперы.

1 к. «Отрадное» - сценически ясно разделено на 3 части:

Вступление и ариозо Андрея (звучат тема Наташи и тема любви), сцена Наташи, Сони и Андрея (тема Наташи), второе ариозо Андрея (тема Андрея, тема любви).

Первая картина выдержана в мягких акварельных тонах, выразительно передающих поэзию весенней ночи. В двух монологах Андрея (в начале и в конце картины) мечтательно-элегические мелодии сочетаются с мужественно-взволнованными. В центре картины - радостное ариозо Наташи и ее дуэт с Соней "Ручей, вьющийся по светлому песку" (на текст В. А. Жуковского).

2 к. – «Бал у екатерининского вельможи». Вальс Наташи. Ариозо князя, дуэт князя и Наташи. Вторая картина контрастирует с предыдущей. Все действие разворачивается на фоне танцев. Торжественный, величественный полонез сменяется полной огня мазуркой. Прекрасно воссоздают дух эпохи два хора на тексты Батюшкова и Ломоносова. Пленительная мелодия вальса характеризует зарождение чистой любви князя Андрея и Наташи.

3 к. – в особняке Болконского. Старый князь не хочет родства с Ростовыми. Обида Наташи (ариозо). Третья картина раскрывает новые стороны в образе Наташи; в ее ариозо "А может быть, он приедет нынче" передана драма оскорбленного чувства и страстная мечта о счастье. Скупыми, но меткими штрихами выписан облик старого князя Болконского; отрывистые фразы речитатива подчеркивают его раздражительность и резкость.

4 к. – «У Элен». Сцена обольщение Наташи Курагиным. Тема обольщения. Четвертая картина начинается веселым вальсом. На фоне вкрадчивой мелодии "вальса обольщения" Курагин признается Наташе Ростовой в любви ("С той поры, как я встретил вас").

5 к. – «У Долохова». Образы Долохова, Курагина, ямщика Балаги, цыганки Матреши. Лаконичная пятая картина ярко обрисовывает образ развращенного Анатоля Курагина. Сочным колоритом отмечена песня ямщика Балаги "Эх, люблю я лихо мчаться".

6 к. – «В доме Ахросимовой». Раскрытие образа Наташи. Она впервые столкнулась с несправедливостью, предрассудками, ложью светского общества. Небольшое оркестровое вступление к шестой картине характеризует напряженное ожидание Наташей приезда Анатоля. Непрерывное драматическое развитие, глубина, сила выражения душевных мук Наташи делают эту картину одной из лучших в опере; особенно выделяется диалог Наташи с Ахросимовой

Диалогические сцены Наташи с Соней, Ахросимовой, с Пьером. Только Пьеру она готова поверить.

7 к. – «Кабинет Пьера Безухова» - сцена объяснения с Анатолем Курагиным. Седьмая картина посвящена характеристике Безухова. Этой картиной завершается показ мирной жизни в преддверии Отечественной воины.

8 к. «Перед Бородинским сражением» - широкая экспозиция образа народа. Хор смоленских крестьян и хор ополченцев. Появление Кутузова. Его лейтмотив.

В центре восьмой картины хоровые сцены народно-песенного склада, в которых замечательно передан исторический колорит эпохи, чувство патриотизма, уверенности в победе (хоры ополченцев и проходящих полков) . Народные черты подчеркнуты и в образе Кутузова; его арии "Бесподобный народ" придан эпический оттенок (мелодия далее развивается в хоре "Всколыхнулся народ"). Чувство горячей любви к отчизне выражено в монологе князя Андрея "Но я скажу тебе". Быстрая, динамическая смена

эпизодов воссоздает драматически напряженную атмосферу подготовки к решающей схватке с врагом.

9 к. "В ставке Наполеона на Шевардинском редуте" - по характеру отлична от соседних; нервные, судорожные ритмы, короткие, обрывисто мелодии подчеркивают тревожность обстановки. В двух монологах Наполеона, оттеняемых звучащим издали хором русских солдат "Вступим, братцы, в смертный бой", раскрывается крах его высокомерных замыслов.

10 к. «Военный совет в Филях». Ария Кутузова «Величавая в солнечных лучах». Четко вырисовывается эпический образ Кутузова. Хор солдат "Землю родимую" воскрешает дух истории Отечественной войны.

11 к. "Горящая Москва, захваченная неприятелем" - наиболее развернутая в опере. Здесь впервые непосредственно противопоставлены русский и французский лагери. Темы, характеризующие русский лагерь – тема сопротивления, тема бедствия, тема борьбы («Пред врагом»).

Страдание и гнев народа с волнующим драматизмом переданы в сцене расстрела и хорах "Не бывать Москве вовек ничьей слугой" и "В ночку темную", Французы показаны в начале картины беспечно веселящимися (песенки Жако "Милая сказала" и Жерара "Пойдем со мной, краса моя"), а в конце - охваченными ужасом (эпизод бегства актеров, сцена пожара).

12 к. «Темная изба в Мытищах» - страдания тяжелораненого Андрея, мелькающий в его воображении образ Наташи. Порыв лихорадочного счастья и смерть Андрея.

Музыка достигает наивысшего драматизма. На фоне мерно повторяющейся фразы "Пи-ти, пи-ти", исполняемой хором за сценой и придающей всей картине зловещий колорит, тихо звуч ит голос умирающего князя Андрея "Тянется, все тянется, растягивается". Как воспоминание о родине, на словах "Отечество, златоглавая Москва", ненадолго появляется мелодия арии Кутузова, а после прихода Наташи, как образ светлой любви, озарившей последние минуты жизни князя Андрея, звучит вальс из второй картины.

13 к. - "Смоленская дорога". Оркестровое вступление с поразительным реализмом изображает разбушевавшуюся метель, завывание ветра. Чередование контрастных эпизодов передает динамику событий: отступление французских войск, убийство Каратаева, приход русских партизан (выделяются монологи Пьера, Денисова, Щербатого). Опера завершается обращением Кутузова к народу и величавым, ликующим хором-апофеозом "За отечество шли мы в смертный бой".

С.Прокофьев «Ромео и Джульетта»

Написан в 1935-1936 годах на сюжет одноимённой трагедии В. Шекспира. Музыка балета отмечена тонким лиризмом и одухотворенностью в прорисовке главных героев; народные сцены подкупают жанровой выразительностью, сочным юмором. Выдающееся творение Прокофьева украшает репертуар лучших балетных трупп мира.

Тема трагической любви Ромео и Джульетты издавна привлекала внимание композиторов. На этот сюжет написаны опера Ш. Гуно, увертюра-фантазия П. Чайковского, симфония Г. Берлиоза и др.

Сюжет:

В Вероне живут две семьи - Монтекки и Капулетти. Они издавна враждуют между собой. На балу во дворце Капулетти в Ромео встречает Джульетту и узнаёт, что Джульетта - дочь его заклятого врага. Но любовь оказывается сильнее давней вражды. Ночью Ромео пробрался в сад Капулетти и объяснился с Джульеттой. Наутро влюблённые тайно обвенчались.

Но от руки Тибальда - кузена Джульетты - погиб друг Ромео Меркуцио. В поединке Ромео убивает Тибальда, отомстив за смерть Меркуцио. Теперь он должен навсегда уйти в изгнание.

Отец, не зная о тайном браке Ромео и Джульетты, принуждает дочь выйти замуж за графа Париса. В отчаянии Джульетта обращается к священнику. Он дает Джульетте напиток, который заставит её забыться глубоким сном. Родственники решат, что она умерла и отнесут её в фамильный склеп. Священник, освободит Джульетту и отведет её к Ромео. Ромео, услышав о смерти Джульетты, возвращается в Верону. Он приходит в склеп и выпивает яд, чтобы умереть рядом с любимой. Проснувшись, Джульетта видит умирающего Ромео. В отчаянии Джульетта убивает себя. Над телами молодых супругов происходит примирение семей Монтекки и Капулетти.

Содержание номеров балета:

Разделенный город. Семьи Монтекки и Капулетти одержимы смертельной враждой.

Ромео из клана Монтекки влюблен в Розалинду.

Чета Капулетти дарит своей дочери Джульетте платье для ее первого бала.

Вражда семейных кланов мгновенно перерастает в открытое столкновение на улицах города.

Ромео и Меркуцио .Розалинда идет на бал семьи Кпулетти. Ромео готов рискнуть жизнью, чтобы увидеться со своей возлюбленной. Меркуцио, его друг, следует за ним.

Бал

Родители Джульетты представляют ей молодого аристократа Париса.

Переодетый Меркуцио тоже приходит на бал и дурачит Тибальда, двоюродного брата Джульетты.

Первая встреча Ромео и Джульетты.

Тибальд узнает Ромео и срывает с него маску. Меркуцио вмешивается в их конфликт, чтобы спасти Ромео и дать ему возможность скрыться.

Балкон .Ромео и Джульетта признаются друг другу в любви.

Улица

В толчее карнавала, каждый своим путем, Ромео и Джульетта пробираются к патеру Лоренцо.

Келья патера Лоренцо.Лоренцо венчает Ромео и Джульетту.

Улица

Праздник продолжается. Все хвалят Меркуцио за его отважное и дерзкое поведение на балу.

Появляется Тибальд, который хочет отомстить Меркуцио.

Меркуцио умирает на руках Ромео.

Ромео мстит за смерть Меркуцио и убивает Тибальда.

Леди Капулетти оплакивает Тибальда.

Спальня Джульетты.Джульетта тайком встречается с Ромео, который должен покинуть город, чтобы избежать смерти.

Родители Джульетты приводят Париса и настаивают на скорой свадьбе.

Улица

В отчаянии Джульетта бежит за помощью к патеру Лоренцо, который дает ей снадобье, вызывающее сон, подобный смерти.

Спальня Джульетты.Джульетта принимает снадобье.

Фамильный склеп Капулетти

Спящая Джульетта покоится в фамильном склепе.

Ромео находит Джульетту и убивает себя.

Джульетта просыпается. Обнаружив бездыханного Ромео, она убивает себя.

Характеристика творчества Д. Д. Шостаковича (1906 – 1975)

Шостакович, как и Прокофьев, принадлежит к числу выдающихся классиков музыкального искусства XX века. Шостакович – художник иного плана. Его отличает то, что он проявлял очень обостренное отношение к жизни, к событиям, к действительности (и военные события, и отношение мещанского в человеческой жизни). Это отношение проявилось в воплощении резких, антагонистических образах, в воплощении сложного философского содержания.

Темы, образы. Музыка Шостаковича характеризуется огромным напряжением, контрастностью тем. Тема добра и зла – основная, но грани между ними нет.

Одной из основных тем становится сатира, пародия, обличение (Мусоргский), показ абсурдности многих жизненных явлений, разоблачение зла, насилия (опера «Нос»).

В его творчестве значительное место занимает сфера драматической и трагической образности. Раскрытие трагического облика мира (особенно после 1948 года, когда партийным постановлением были репрессированы сочинения Шостаковича, обвинены в формализме, увольнение из консерватории). Шостаковича сравнивают с Чайковским по переживательности.

Обостренное отношение к явлениям жизни в Шостаковиче раскрывает художника-философа. Большое значение в творчестве приобретают философские размышления. Проблема личности, ее конфликт с окружающей жизнью. Тема жизни, смерти и бессмертия, значения жизни человека, размышление о вечности бытия.

Тема революции, героики (симфония №2 «Посвящение Октябрю» - 1927 г., симфония №3 «Первомайская» - 1929 г. – тема революции)

Юмор, веселье, шарж, смех (балеты «Золотой век», «Болт», музыка к пьесе Маяковского «Клоп»)

Творческий диапазон Шостаковича широк как и у Прокофьева. Его творчество очень многогранно. Оно охватывает разные жанры:
15 симфоний,
2 концерта для фортепиано с оркестром, 2 концерта для скрипки с оркестром. 2 концерта для виолончели с оркестром.
15 струнных квартета, фортепианный квинтет, сонаты.
Произведения для фортепиано: 24 прелюдии для фортепиано ор. 34, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, «Три фантастических танца».
Оперы: «Нос», «Катерина Измайлова».
Балеты: «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей».
Хоровые произведения: поэма «Казнь Степана Разина», поэмы для хора.
Вокальные произведения: романсы, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», испанские песни, «Сатиры» на стихи Саши Черного, «Семь романсов на стихи А. Блока», «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».
Музыка к спектаклям, кинофильмам.
Всеохватность традиций.
Синтез традиций Баха (полифоничность мышления, цикл 24 прелюдии и фуги), глубина содержательности, образного строя, Интерес к старинным жанрам6 сарабанде, пассакалии. Шостакович вводит фугу в различные произведения сложного философского содержания.
Шостакович творчески воспринял традиции Бетховенского симфонизма.
Для создания гротеска Шостакович использует комплекс уличных, бытовых песен, обновление жанровых особенностей.
Воплощение народно-жанровой образности, и народно-жанрового симфонизма связывает его с творчеством Гайдна, Моцарта (Симфония №1, вторая часть).
Романтические традиции – образные антитезы.
Близки темы Малера.
Шостакович творчески воспринял традиции русской музыки (Чайковского, Танеева – лирико-драматическая образность, полифония).
Сильное воздействие творчества Мусоргского (в симфонии №14, написанной на стихи г. Лорке, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и м. Рильке Шостакович разворачивает в 11 частях картину «песен и плясок смерти». Она возникла под впечатлением цикла Мусоргского. Образ смерти – тотальный, от него нет освобождения, ему не противостоит ничто, в том числе и бессмертие. Это симфония не только о человеческой гибели, но и о смерти моральной, духовной, и тиранстве ведущим к гибели поэтов. Отсутствие выхода – подчеркивают заключительные такты симфонии6 они обрываются, словно произошло падение в бездну).
Все эти традиции преломлены в творчестве Шостаковича. Его новаторство – в творческом отношении к традициям.
Шостакович предстает композитором-новатором. Это новаторство музыкальных жанров, музыкальных форм (15 симфоний – все разные по своему решению, форме), драматургии, музыкальных образов – от трагического до гротеска, пародии.
Шостакович – композитор симфонического мышления. Развивает жанр симфонии-трагедии. В его творчестве ярко проявились принципы динамического восприятия музыкальной формы. Это также выразилось в тяготение к конфликтности, к образным антитезам, к масштабному, монументальному развитию (процессуальность). Кроме того, 15 симфоний. И близки к жанру симфоний его камерно-инструментальные произведения – квартеты.

Симфония – жанр, который способен передать самые сокровенные мысли художника, передать коллизии действительности. У Шостаковича – драматический симфонизм.

Новаторство в области музыкального языка. Мелодия – синтез: интонации бытовые, широкого дыхания, речитативные, кантиленного типа, состоящие из отдельных интонаций-попевок и мелодии большого диапазона, а также банальные, нарочито сниженные, связанные с воплощение гротеска. Прием переосмысление тематизма – в сонатных репризах (истаивающие коды, передающие катарсис, духовное обновление после пережитой катастрофы).

Новаторство коснулось ладогармонического языка. Мелодическая организация, нежели тональная. Расширяет сферу мажоро-минорной системы, лады с пониженной альтерацией (II, IV, VII низкие ступени), хроматическая тональность, политональность, полиладовость.

Фактура и приемы развития – полифония, подголосочная и разнотемная полифония – возможность передачи процесса становления тематизма, постепенного развертывания мысли, процесса дления эмоционального развития.

Оркестр – богатство индивидуальных решений, использование чистых и смешанных тембров. Выразительны его инструментальные соло. Мощные тутти – передача ужаса, протеста против насилия, страдания, горя.

Симфоническое творчество Д. Д. Шостаковича. Общая характеристика.

Симфония № 7 Д. Д. Шостаковича.

1. **Значение.**

Именно в симфоническом творчестве проявилось новаторство композитора. 15 симфоний представляют не только эволюцию стиля, но и переосмысление жанра симфонии и постоянное обновление жанра.

Первая симфония – дипломная работа композитора (1926).

Как известно, симфония – самый сложный жанр инструментальной музыки. редко случается, чтобы композитор в возрасте 18 – 19 лет создал значительное произведение такого рода. Но именно так произошло с Шостаковичем. Исполнение его симфонии 12 мая 1926 года стало событием музыкальной жизни Ленинграда.

В ближайшие годы симфония прозвучала в Германии, США.

Интересно, что восприятие симфонии менялось с годами. Вначале отмечали больше всего яркую театральность, весеннее юношеское настроение, озорство. Похже обратили внимание на заключенные в музыке ритмы траурного шествия, трагические образы. Так постепенно раскрывалось перед слушателями и критиками многогранное содержание сочинения юного автора. И хотя в нем чувствуются влияния различных композиторов (Скрябина, Стравинского, Прокофьева), все же в ней наметились черты стиля Шостаковича. Это яркость образов, театральность. Интонационные связи между темами разных частей цикла.

После окончания консерватории Шостакович находится в поиске своих тем, своего стиля. Его произведения еще неровны, порой несовершенны. Он экспериментирует, ищет новые интонации, ритмы, стремится воплотить современную тему.

Свою вторую симфонию он посвящает Октябрю (1927), треть. – первому маю (1929). Интереснее, ярче по музыке «Первомайская» симфония. В ней – дыхание улиц и площадей, бурлящая радость весенних демонстраций. В ней – гром уличных оркестров, ритмы маршей, интонации ораторских речей. Но в этой симфонии еще нет той стройности, целеустремленности музыкального развития, которая будет отличать зрелые симфонии Шостаковича. Пока это цепь зарисовок. Хоровой финал!

Начиная с четвертой симфонии идет исчисление симфонического творчества композитора (30-е годы).

Симфонии №4, 5 – значительные, шекспировского трагедийного плана, глубокого содержания.

Пятая симфония – одна из вершин не только в творчестве ее автора, но и всей отечественной музыки (1937). Эта симфония продолжает традиции Бетховена и Чайковского – композиторов, которые рассматривали симфонию как драму. Каждый из них отразил в симфонии драматические конфликты своего времени: Бетховен – героическую борьбу человека, идеи «братства миллионов», Чайковский – мучительные переживания и порывы к счастью современников.

Шостакович – художник нового времени, эпохи драматической. 30-е годы – время социалистической идеологии, общество воспитывало нового человека. в эти годы распространение фашизма. Пятая симфония родилась из острого переживания и размышления над тем, что происходило в окружающем мире. В этом сочинении мужественный герой – Человек восстает против античеловеческих сил и утверждает себя в борьбе с ними.

Характерная черта симфонии – все произведение произрастает из одной интонации, из одной темы-импульса.

После Пятой симфонии жанр драматической симфонии оказывается в центре внимания Шостаковича на ближайшие 10 лет.

Шестая симфония – необычный трехчастный цикл.

Трагическая, драматическая сфера нашла воплощение в симфония №7, 8 – военная тема, №10.

№7 «Ленинградская».

Известие о начале войны пришло неожиданно, во время государственных экзаменов в Ленинградской консерватории, на которых Шостакович был председателем. Он несколько раз подавал заявление о призыве в армию, а когда это не удалось, вступал в народное ополчение. Педагоги и студенты консерватории строили в городе оборонительные сооружения. Шостакович вошел в состав пожарной команды, дежуривший на крыше консерватории. Когда сформировалась концертная бригада для культурного обслуживания фронта, композитор участвовал в создании для нее репертуара.

14 июля по радио было передано обращение Шостаковича к друзьям в США и Англии с призывом объединить свои усилия в борьбе с фашизмом.

В эти дни композитор писал Седьмую симфонию.

Это великое произведение о героизме и нравственной силе советского народа, борющегося с фашизмом, создано в июле – декабре 1941 года. Три первые части симфонии сочинены в осажденном Ленинграде. Финал был закончен в Куйбышеве. Свой родной город Шостакович покинул, лишь подчинившись приказу об эвакуации.

Седьмую симфонию впервые исполнили в Куйбышеве 5 марта 1942 года (транслировалось на всю страну), затем в Москве, в Ленинграде (еще блокированном, партитуру доставили на самолете) и вскоре – за границей. Всюду она вызывала восхищение.

Два года спустя после Седьмой симфонии Шостакович закончил Восьмую симфонию (1943) – грандиозную поэму о войне. Он писал ее, потрясенный страданиями и гибелью миллионов людей. Отзывы были противоречивы. Симфонию не до конца поняли. После первого исполнения симфонии некоторые слушатели нашли ее слишком мрачной и жесткой. Но может ли услаждать слух музыка, рассказывающая о лагерях смерти, о работе адской машины Майданека или Освенцима, о муках, о великом гневе и силе Человека, ведущего борьбу со злом? Восьмая симфония не дает забыть трагедию войны.

№9 (1945) – ожидалась как симфония на окончание войны. Предполагался большой симфонический оркестр и даже хор. Однако ожидания не оправдались.

Симфония продолжительностью звучания в 22 минуты оказалась в целом светлой, но отнюдь не триумфальной, монументальной, апофеозной.. 5 частей сбылись слова шостаковича, предсказывавшего, что «музыканты будут играть ее с удовольствием, а критики – разносить».

Постановление ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года… статья М. В. Коваля «Творческий путь Д. Шостаковича». Увольнение из консерватории. Музыка Шостаковича практически полностью исключалась из концертного репертуара. Дирижеры боялись исполнять даже пятую и Седьмую симфонию.

№10 (1953) – симфония появилась после долгого перерыва в восемь лет, отделявшей ее от предыдущей симфонии. Это размышление о судьбах народов в послевоенном мире, гражданская тема, ответственность художника за судьбы мира и человечества, мысли о борьбе со вселенским злом. Преобладает повествовательность, неторопливость, сдержанность. Проясненность музыкального языка, оркестровки, гармонии. Утверждение в качестве образного символа монограммы: D – Es – C - H

№11, 12 – пример обращения к программной симфонии.

№11 «1905 год» (1956)- отражение революционных событий. Каждая их 4-х частей носит название: 1 – «Дворцовая площадь», 2 – «9 Января», 3 – «Вечная память», 4 – «Набат».

В симфонии использованы мелодии и отдельные обороты русских революционных песен («Смело, товарищи в ногу», «Вы жертвою пали», «варшавянка» и др.) но они не просто цитируются. Песенные мелодии здесь свободно симфонически разрабатываются так, как будто это собственные темы композитора. Шостаковичу первому из отечественных композиторов удалось добиться такого тесного слияния революционной песенности с выразительной современной техникой.

Яркая образная музыка симфонии вызывает ассоциации с драматической кинолентой, рассказывающей о революционных событиях. За эту симфонию композитору была присуждена Ленинская премия.

№12 – «1917 год» (1961) - отражение революции. Программа: 1 часть – Революционный Петроград, 2 часть – Розлив, 3 часть – «Автора», 4 часть – Заря человечества. Перекликается с 311 по революционной теме. Это эпическое сказание об исторических событиях.

№13, 14 – произведения драматические, в которых Шостакович обращается к синтезу жанров.

№13 (1962) включает поэзию Е. Евтушенко. Это симфония-оратория (хор). Написана для баса, мужского хора и оркестра. В 5 частях. В этой симфонии по-новому развиты некоторые темы, характерные вообще для творчества Шостаковича. Так, в первой части («Бабий яр») обличение социального зла направлено против расовой дискриминации. Скерцо – «Юмор», 3 часть – «В магазине», 4 – «Страхи». В последней пятой части – «Карьера» высмеиваются карьеристы, приспособленцы и воспеваются люди бесстрашного подвига в науке и труде, люди, ведущие человечество к будущему.

№14 (1969) написана под впечатлением «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Шостакович создает вокальную симфонию для сопрано, баса и камерного оркестра. Одно из самых глубоких философских и трагедийных сочинений Шостаковича, в котором утверждается ценность человеческой жизни.

Стихи поэтов разных стран и эпох: Кюхельбекер, Аполлинер, Гарсиа Лорке, Рильке.

1 часть – «De profundis» (Гарсиа Лорке) – «Сто горячо влюбленных сном вековым уснули глубоко под сухой землею Андалузии».

2 – «Малагенья» (Гарсиа Лорке) – «Смерть все уходит и все не уйдет из таверны».

3 – «Лорелея» (Аполлинер) – рассказ о «белокурой колдунье из прирейнского края», к которой «шли мужчины толпой, от любви умирая» и которая сама, потеряв возлюбленного, бросается со скалы в Рейн.

4 – «Самоубийца» (Аполлинер) – пустота и одиночество на могиле самоубийцы, только холодные ветры сдувают позолоту с трех лилий, а «черное небо, пролившись дождем, их порой омывает».

5 – «Начеку» (Аполлинер) – «В траншее он умрет до наступленья ночи, мой маленький солдат, чей утомленный взгляд из-за укрытия следил все дни подряд за Славой». Погибнет солдат, «любовник мой и брат».

6 – «Мадам, посмотрите!» (Аполлинер) – женщина страшно хохочет «над любовью, что скошена смерть». Она потеряла свое сердце.

7 – «В тюрьме Санте» (Аполлинер) – монолог узника.

8 – «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» (Аполлинер) – издевательский, едкий смех – проклятье злому палачу Подолья.

9 – «О, Дельвиг, Дельвиг!» (Кюхельбекер) – обращение к другу.

10 – «Смерть поэта» (Рильке).

11 – «Заключение» (Рильке) – смерть неизбежна, не надо самообольщаться, надо ценить жизнь, какая она есть.

№15 (1971) – Шостакович возвращается к 4-х частному циклу. Эта симфония – философское осмысление человека и человеческой жизни. Итог всего развития симфонического творчества. Задумывалась как «веселенькая» но превратилась в симфонию жизни.

В симфоническом творчестве Шостаковича проявилось яркое новаторство в трактовке жанра. В дальнейшем к синтезу жанров обратятся композиторы Петров (симфония-балет).

Симфонии Шостаковича наиболее значительны в музыкальной драматургии, в соотношении и трактовке частей цикла, музыкальной формы.

Характерна напряженная разработка, динамическая реприза, трансформация образа (симфония №7, 1 часть в репризе изменена ПП).

№11 – 4-хчастный цикл, центральная 2 часть, но не одна из частей не написана в сонатной форме.

Эта симфония интересна в том, что Шостакович включил известные темы русских революционных песен. Все части в тональности соль минор.

Симфония №7 Д. Д. Шостаковича

Наиболее значительное произведение Шостаковича. Симфония написана в 1941 году. Большая ее часть была написана в осажденном Ленинграде. Премьера в Куйбышеве, затем в Ленинграде в 1942 году. В осажденном городе люди нашли в себе силы исполнить симфонию. В оркестре Радиокомитета осталось всего 15 человек, а нужно было не менее 100! Тогда созвали всех бывших в городе музыкантов и еще тех, кто играл в армейских и флотских фронтовых оркестрах под Ленинградом. 9 августа седьмую симфонию сыграли в филармонии.

На партитуре симфонии авторская надпись «Посвящается городу Ленинграду».

Эту симфонию часто сравнивают с документальными произведениями о войне, называют «хроникой», «Документом» - настолько точно она передает дух событий. И вместе с тем эта музыка поражает не только непосредственностью впечатлений, но и глубиной мысли. Схватку нашего народа с фашизмом Шостакович раскрыл как борьбу двух миров: мира созидания, творчества, разума и мира разрушения и жестокости; Человека и варвара, добра и зла.

Идею борьбы и торжества Человека по-разному раскрывают 4 части симфонии.

Драматизм, напряжение в раскрытии темы, который обусловлен конфликтом двух основных сил – сферы созидательной жизни советского народа, и образ зла – фашизма. Этот конфликт лежит в основе драматургии симфонии.
Симфония масштабна, монументальна. Это определяется длительным развертыванием и развитием образов.
Симфония представляет собой 4-хчастный сонатно-симфонический цикл, где именно 1 часть несет основную драматургическую нагрузку. В ней Шостакович представляет образную антитезность и столкновение. 1 часть – напряженное развитие сонатной формы – динамично.
2 часть – лирическое скерцо.
3 часть – адажио лирико-философского характера.
4 часть – финал с утверждением основной идеи симфонии. Идеи грядущей победы.
В этом цикле все части предстают в образной взаимосвязи, весь цикл объединен сквозным развитием.
Особенно значительными предстают 1 и 4 части – образное и тематическое единство.
Основную драматургическую функцию несет 1 часть. В ней сконцентрирована основная образность, раскрывается конфликт. Образные антитезы между экспозицией и эпизодом нашествия (контраст).
Первая часть (Аллегретто) написана в сонатной форме. В экспозиции ее заключены образы Советской страны, народа, человека. ГП – волевое, героическое начало, героическая и величественная. Она звучит у струнных инструментов в тональность До мажор. Характерны смелые мелодические ходы, энергичный маршевый ритм, напряженный лад, альтерация 4 ступени, унисонное изложение.
ПП – лирическая (Соль мажор). Образ Родины. Песенная тема. Тихая, робкая, искренняя. Прозрачная оркестровка. Мелодия у скрипок, а фон – покачивающаяся фигура у альтов и виолончелей. Диатоника, но есть интонация тритона – вносит напряжение, предвосхищает дальнейшее напряженное развитие. В конце ПП звучат соло флейты–пикколо и засурдиненной скрипки. Мелодия словно струится и растворяется в тишине. 4 пиано. Так заканчивается экспозиция. Она раскрывает деятельный и разумный, мужественный и лирический мир.
Дальше начинается разработка. Звучит эпизод фашистского нашествия, это картина вторжения разрушительной силы. Образ зла дан через гротеск.
Издалека доносится дробь военного барабана. На фоне ее возникает странная тема – аккуратная, симметричная, отрывистая, как будто играют марионетки, механистичная, зловещая. Примитивность интонаций, маршевый ритм. Сначала эта тема кажется не столько угрожающей, сколько пошлой и тупой. Но в развитии постепенно раскрывается ее страшная сущность.
Эпизод нашествия построен в форме вариаций. Постоянной остается тональность – Ми-бемоль мажор и барабанная дробь, все усиливающаяся к концу. Меняются от вариации к вариации оркестровые тембры, регистры, плотность фактуры, динамика, присоединяются новые полифонические голоса.
Всего 11 вариаций. В двух первых холодность и мертвенность звучания подчеркиваются тембром флейт в низком регистре (первая вариация) и сочетанием того же инструмента с флейтой-пикколо на расстоянии полутора октав (вторая вариация).
В третьей вариации сильнее выделяется автоматичность: каждую фразу у гобоя копирует на октаву ниже фагот. В басу вступает новая, тупо отбивающая ритм фигура.
С 4 по 7 вариацию усиливается воинственный характер музыки. вступают медные духовые инструменты (трубы, тромбон с сурдиной в 4 вариации). Впервые тема звучит форте, излагается параллельными трезвучиями (6 вариация).
В 8 вариации тема достигает устрашающей звучности фортиссимо. Ее играют в нижнем регистре в унисон 8 валторн вместе с деревянными духовыми и струнными

инструментами. Автоматическая фигура из 3 вариации теперь наверху. Ее отстукивает ксилофон в сочетании с другими инструментами.
В 9 вариации теме (у труб и тромбонов в верхнем регистре) присоединяется мотив стона. И в двух последних вариациях тема приобретает торжествующий характер.
Резко сменяется тональность. В тройному составу оркестра добавляются дополнительные медные духовые: 3 трубы, 4 валторны и 3 тромбона. Звучит драматический мотив, который называют мотивом сопротивления.
Евгений Петров так писал об эпизоде нашествия: «Она (тема) обрастает железом и кровью. Она сотрясает зал. Она сотрясает мир. Что-то, что-то железное идет по человеческим костям, и вы слышите их хруст. Вы сжимаете кулаки. Вам хочется стрелять в это чудовище с цинковой мордой, которое неумолимо и методично шагает на вас, - раз, два, раз, два. И вот, когда, казалось бы, уже ничто не может спасти вас, когда достигнут предел металлической мощи этого чудовища, неспособного мыслить и чувствовать… происходит музыкальное чудо, которому я не знаю равного в мировой симфонической литературе. Несколько нот в партитуре – и на всем скаку, на предельном напряжении оркестра, простая и замысловатая, шутовская и страшная тема войны заменяется всесокрушающей музыкой сопротивления».
Завязывается симфоническая битва, напряженная. Острые диссонансы, это воспринимается как плач о погибших героях.
Так начинается реприза. В ней обе темы экспозиции – ГП и ПП – оказываются сильно изменены. Трагедийное перевоплощение образов Экспозиции. ГП проходит в миноре, ее маршевый ритм становится ритмом траурного шествия, но мелодия приобрела характер могучего страстного речитатива. Скандирование. Это скорбная речь, обращенная к людям.
Мелодия призывная, ораторская.
ПП – прежде светлая, лирическая – в репризе глухо и скорбно звучит у фагота, в низком регистре, в миноре. Частая смена размеров придает ей живое дыхание человеческой речи.
В коде тема ГП опять появляется. Теперь она вернулась к своему первоначальному мажорному облику, но звучит тихо, певуче у скрипок, как воспоминание и мечта о мире. Самый конец тревожен. Издали слышатся барабанная дробь и тема нашествия. Война продолжается.
Вторая и третья части – отстранение от основного конфликта. Но они основаны на контрасте образов. Особенно ярко это проявилось во второй части, которая представляет собой лирическое Скерцо. Вторая часть – человек, его мысли и чувства.
Сложная трехчастная форма, в среднем разделе вторгаются образы зла.
Крайние разделы – 2 темы, лирические, танцевальное начало. 1 тема – си минор.
Во второй теме больше песенности, но есть и танцевальность. Ритм болеро, полонеза и русская лирическая песенность.
Средний раздел – вторжение (резко, неожиданно). Тональный контраст – до-диез минор. Тема – соло кларнета-пикколо.
Нарочито примитивный аккомпанемент. Затем эта тема перерастает в марш (черты танцевальность, менуэт). Зло торжествует. Затем разрастание темы, динамично.
Появляются триоли, форшлаги – связь со старинной музыкой.
Реприза – тихо, возвращение первоначальных образов.
Кода – вторая тема в си-бемоль мажоре, в выском регистре, у кларнета. Просветление, надежды. Си мажор. Это предвосхищение финала.
3 часть – тоже отстраняется от основного конфликта. Эпическая. Контраст-сопоставление.
Лирико-философский центр симфонии, осмысление жизни, добра. Мысли о вневременных ценностях. Черты рондо и сложной трехчастной формы. В основе 3 образа. Даны в сопоставлении.

Основной образ – сосредоточенный, хорал духовых инструментов, речитатив у скрипок.
1 эпизод вносит контраст. Ми мажор. Сфера возвышенной лирики, пасторальный образ. Соло флейты на пиццикато струнных.
Средний раздел (эпизод) – образ войны – драматический, напряженный. Вторжение войны в лирические мечты. На напряженной ритмическом пульсирующем фоне, тема изломана. Это не сфера зла, это действительность. Этот раздел повлиял на репризу.
Реприза. Хорал в динамике, мощно, усилил роль меди, речитатив трубы – призывный характер. Все это основано на ритме среднего раздела.
1 эпизод в ми-бемоль мажоре у альтов в низком регистре. Элегическое звучание.
Третья часть без перерыва переходит в 4 часть, хотя есть динамическое затухание.
Финал начинается на той же динамике, на тремолирующем органном пункте. Финал возвращает в образном отношении сферу 1 части, но здесь не будет столкновения.
Вступление – вызревает основная тема из мотива. Затем основная тема – активная, волевая. Сразу развивается.
Эпизод – траурный характер, черты сарабанды. Это эпитафия по погибшим.
2 раздел – дальнейшее развитие темы. Она звучит в новом ритме, в увеличении, песенность.
Это приводит к мощной кульминации.
Кода – синтез главной партии 1части и основной темы 4 части – контрапункт. Тема ГП звучит мощно, героически.
Это трансформация тем – характерно для Шостаковича. Утверждение победы. В коде разрешается конфликт.
У Шостаковича в симфонии ярко проявились принципы драматического симфонизма – напряженное развитие тем, приводящее к трансформации, обновлению тем.
Принципы разработочности проявляются в экспозиции тем. Скрепляющим моментом является единство цикла – связь образов (особенно 1 и 4 части).
В симфонии есть интонационно-тематические и образные связи.
2 часть связана со сферой лирической образности ПП 1 части (особенно 2 тема). Средний раздел 2 части перекликается с эпизодом нашествия (в образном плане).
3 часть – образно связана со сферой ПП 1 части.
Интонационные связи: средний раздел 3 части и тема финала, финальный эпизод и трансформированная ПП 1 части, тема финала и ГП 1 части в репризе.
Оркестр – усиление звучания большого симфонического оркестра. Челеста, малый барабан, фортепиано, арфа, все разновидности деревянно-духовых инструментов (кларнет-пикколо, бас-кларнет). Соло деревянных – гобой – (2 тема 2 части), фагот (1 часть). Вариации темы нашествия – оркестровые преобразования. Необычные сочетания инструментов. Медь в тутти – кода 4 части.
Значение. Шостакович по-новому претворил традиции конфликтного драматического симфонизма.
У него еще более усилен контраст образных сфер. Сфера зла получает воплощение через гротеск (нашествия, средний раздел 2 части).
Есть и принципы эпического симфонизма. 1 часть – экспозиция и реприза., лирико-эпическая образность.
7 симфония – самое яркое воплощение темы войны.

Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича

«Три фантастических танца» (1922), 24 прелюдии для фортепиано (1033), 24 прелюдии и фуги для фортепиано. 2 сонаты. Фортепианное трио. Цикл «Афоризмы». Концертино для двух роялей (1957). 2 фортепианных концерта (1957).
Фортепианный цикл «Афоризмы» написан в 30-е годы. Название принадлежит музыковеду Б. Л. Яворскому. Он объединяет 10 жанрово-программных миниатюр: «Речитатив», «Серенада», «Ноктюрн», «Элегия», «Похоронный марш», «Этюд»,

«Пляска смерти», «Канон», «Легенда», «Колыбельная песня». Острый музыкальный язык, разорванная мелодическая линия, острый ритмический рисунок, акцентность.
Вторая фортепианная соната и фортепианное трио носят трагический, скорбный, мемориальный характер. Соната посвящена памяти учителя Шостаковича Л. В. Николаева.
Фортепианное трио посвящено памяти И. И. Соллертинского.
Однако значение музыки шире, чем только выражение личного горя. Это обобщенные трагические образы.
Цикл «24 прелюдии и фуги» стал одним из самых популярных произведений композитора. Его значение велико в музыкально-педагогической практике. Композитор опирался на традиции классической музыки эпохи барокко. Но сама форма барочного цикла была изменена. Шостакович всегда преклонялся перед Бахом. Его привлекала полифония. Под сильнейшим впечатлением от поездки в Лейпциг (в 1950 году мир отмечал 200-летие со дня смерти Баха) он решил написать большой цикл полифонических пьес по образцу «ХТК». У Баха 48 прелюдий и фуг в двух томах ХТК. Таким образом, каждая тональность появляется дважды. У Шостаковича прелюдии и фуги выстраиваются не по хроматизмам, а по кварто-квинтовому кругу с параллельными тональностями. Так, первая пара пьес написана в до мажоре, вторая в ля миноре, третья в соль мажоре, четвертая в ми миноре и т. д.
Прелюдии и фуги Шостаковича – выдающиеся произведения, в которых образы современные, характерные вообще для творчества их автора, заключены в полифоническую форму, выработанную еще в XVII – XVIII века. Обращение к старинным формам и средствам развития придало многим пьесам в цикле особую строгость и величавость. И вместе с тем, прелюдии и фуги разнообразны, контрастны, как и многие другие сочинения Шостаковича.

Вокальное творчество Д. Д. Шостаковича

6 романсов для голоса и фортепиано на слова У. Ролея, Р. Бёрнса и У. Шекспира (1942), вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948), испанские песни (1956), «Сатиры» («Картинки прошлого») на стихи Саши Черного (1960), 7 романсов на стихи А. Блока (1967), 6 стихотворений на слова М. Цветаевой (1973), сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонаротти (1974).
Романсы на стихи Ролея, Бёрнса, Шекспира написаны для баса. Этот цикл раскрыл важную черту творчества Шостаковича – исповедальность. Все романсы контрастируют друг с другом. В цикле нет сюжетной линии, не сюжетной связи между романсами. Но есть интонационные связи.
В этом цикле романсов можно обнаружить связь с симфоническим циклом. Некоторые романсы воспринимаются как части симфонии. Например, функцию вступления носит романс «Сыну», лирический центр, любовная лирика выражена в романсе «В полях под снегом», роль гротескового скерцо несет романс «Макферсон перед казнью», лирическое скерцо-интермеццо - «Дженни», трагическая часть – «Сонет 66», финал – «Королевский поход». Романсы были посвящены друзьям композитора и его жене.
Этот цикл позднее был оркестрован (1943).
Летом 1948 года (после февральских событий этого года) во время отдыха со сборником стихов «Еврейские народные песни», композитор решил написать вокальный цикл. Характерная черта цикла «Из еврейской народной поэзии» - прочная опора на классические традиции Даргомыжского и Мусоргского. Композитор предстает как психолог. Он не использует фольклорные цитаты, но вводит интонации еврейского фольклора в свой стиль. Неофольклоризм!
В поздний период творчества композитор обращается к поэзии А. Блока, его ранние стихи, из которых он отобрал 7. Они легли в основу цикла «7 стихотворений А. Блока» (1967) для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано. Шостакович предстает как

композитор-психолог. Для композитора важно передать не сюжет текста, а сам подтекст, психологические тонкости поэтического текста.

Романсы цикла: «Песнь Офелии», «Гамаюн, вещая птица», «Мы были вместе», «Город спит», «Буря», «Тайные знаки», «Музыка». Все романсы объединены общей интонационной сферой, все романсы исполняются без перерыва. Солирующее сопрано выступает в сопровождении различных инструментов или разных их комбинаций. Цикл посвящен Г. Вишневской.

В конце 1973 года композитор обращается к стихам Марины Цветаевой. Сложился цикл «6 стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано». Романсы: «Мои стихи», «Откуда такая нежность?», «Диалог Гамлета с совестью», «Поэт и царь», «Нет, бил барабан», «Анне Ахматовой»

В январе 1974 года композитор сделал оркестровую редакцию цикла.

Для этого цикла характерно усложнение музыкального языка, 12-титоновая техника.

В 1974 году праздновали 500-летие со дня рождения художника Микеланджело.

Композитор использовал переводы стихов А. М. Эфроса, который не во всем удовлетворял. Тогда композитор обратился к поэту А. А. Вознесенскому с просьбой сделать новые переводы. Но работа шла настолько стремительно, что, когда поэт принес новый текст, его трудно было «подогнать» к написанному. Ломать же и переделывать уже сделанное композитор не стал.

В цикле 11 произведений. Названия композитор давал сам. Исповедальность здесь доведена до предела и вылилась в монологическую форму. Цикл – единый сплав поэзии и музыки, резкие сопоставления отсутствуют.

Четкая внутренняя драматургия:

Пролог (Истина»), далее части: «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», эпилог («Смерть», «Бессмертие»).

Интонационное сходство частей цикла.

С этом произведении нет фортепианного в обычном смысле сопровождения. Фортепиано – не сопровождение, а партнер в диалоге с солистом.

У Шостаковича возникают новые замыслы, среди них цикл на стихи Вознесенского. Но замысле не был реализован.

Пишет «4 стихотворения капитана Лебядкина» на слова из романа Достоевского «Бесы».

Опера Д. Шостаковича «НОС»

в 3 д. (10 к.), Премьера: Ленинград, Малый оперный театр, 18 января 1930 г., под управлением С. Самосуда (П. Журавленко — Ковалев).

История создания Работу над оперой композитор начал в 1927 году. Партитура была окончена летом 1928 года. Шостаковичу было 22 года. Даже Моцарт и Россини в этом возрасте не сочиняли слишком интересных опер, а Шостакович дал оперную партитуру, поразительную по новизне и смысловому богатству. В ней собраны, кажется, все его тогдашние впечатления от современного искусства и при этом она ясно указала на дальнейший путь композитора не только в опере, но и в симфонии.

История постановки

Опера вызвала огромный интерес при первой постановке (1930 г.). Советская критика встретила «Нос» множеством недобрых отзывов. В период 1930-1931 годов опера была показана 16 раз, но под давлением общественного мнения её пришлось снять с репертуара. Опера подверглась официальному осуждению и долгое время не исполнялась. После более чем 25-летнего перерыва она была с успехом поставлена в 1954 г. во Флоренции. В 1974 г. состоялось возобновление и на отечественной сцене — в московском Камерном музыкальном театре под управлением Г. Рождественского. 10 апреля 2004 г. состоялась премьера «Носа» в Мариинском театре.

Причины выбора сюжета

По словам Шостаковича, сюжет «Носа» был им выбран, потому что давал возможность создания сатиры на эпоху Николая I.

Ш. как и Гоголь видели вокруг себя мир человеческой пошлости, где большинство помыкает меньшинством и где у всякого человека должно сделаться «лицо "как у всех"».

Либретто Большую часть либретто Шостакович написал самостоятельно. Е. Замятина, Г. Ионина, А. Прейса и композитора по одноименной повести Н. Гоголя.

Сравнение с литературным источником

Либретто опирается на подлинный текст повести, однако со значительными вставками —

- фрагментами и отдельными фразами из других сочинений Гоголя («Женитьбы», «Шинели», «Записок сумасшедшего», «Старосветских помещиков», «Мертвых душ», «Тараса Бульбы» и др.). Превращение либретто в маленькую антологию сочинений Гоголя. В нем 78 персонажей - часто с одной-двумя репликами, а иногда и вовсе без речей.

- Кроме того, в опере звучит песенка Смердякова из романа «Братья Карамазовы» Достоевского.

- Авторы оперы придают гоголевской сатире еще большую остроту, переведя камерный сюжет в рамки масштабного спектакля с развитыми ансамблями и массовыми сценами, расширив количество действующих лиц и введя новые эпизоды. Так, например, добавлена большая массовая сцена поимки Носа, а в последней интермедии показан оживленный Невский проспект, толпа в Летнем саду, увлеченная сенсационным событием.

Сюжет

1-я картина. ...В хмельном бреду, то ли во сне, то ли наяву, цирюльник Иван Яковлевич справляет свой ненавистный труд...

2-я картина. ...Иван Яковлевич и его жена Прасковья Осиповна с ужасом обнаруживают в хлебе отрезанный нос...

3-я картина. ...Обезумевший цирюльник пытается избавиться от преступной улики...

4-я картина. ...Проснувшись утром, майор Ковалев не обнаруживает на месте собственного носа...

Симфонический антракт

5-я картина. ...В Казанском соборе, неожиданно для себя майор Ковалев встречает свой Нос и пытается с ним объясниться...

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

6-я картина. ...Газетная экспедиция: Ковалев пытается дать объявление о пропаже Носа: Безуспешно...

Симфонический антракт

7-я картина. Квартира Ковалева... Лакей майора - Иван безмятежно развлекается, отчаяние Ковалева нарастает...

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

8-я картина. ...Станция дилижансов:Квартальный надзиратель инструктирует полицейских для поимки путешествующего Носа...

...Проходит череда отъезжающих: мать, отец и два сына, Иван Иванович и Петр Федорович, старая барыня в окружении приживалок, торговка бубликами. Внезапно появляется Нос... В суматохе его ловят...

9-я картина. ...Квартира Ковалева: Квартальный приносит Ковалеву его Нос и, получив вознаграждение, исчезает... Майор тщетно пытается вернуть Нос на прежнее место... Появившийся доктор не в силах помочь Ковалеву..

...Ковалев и его приятель Ярыжкин видят причиной несчастья ворожбу штабс-офицереши Подточиной, якобы пожелавшей отомстить Ковалеву за пренебрежение ее дочерью...

...Приятели пишут письмо Подточиной, которое передает ей лакей Иван: Иван возвращается с ответом, Ковалев понимает, что дамы не виноваты...

10-я картина. ...Улица... По городу прошел слух, что у Ковалева сбежал Нос: Страшная история взбудоражила город... Все, включая знатного купца Хозрев-Мирзу, оживленно обсуждают это событие... Неожиданно в толпе появляется майор Ковалев: его нос красуется на своем месте...

Подробно

Действие первое

Вступление. Иван Яковлевич бреет Ковалёва.

Картина первая. Цирюльня Ивана Яковлевича. Иван Яковлевич просыпается и завтракает. В хлебе он обнаруживает нос. Прасковья Осиповна закатывает ему скандал. Неожиданно становится темно, в темноте виден призрак квартального надзирателя, затем становится светло. Прасковья Осиповна требует, чтобы Иван Яковлевич немедленно вынес нос из дома.

Картина вторая. Набережная. Иван Яковлевич пытается выбросить нос, но ему повсюду попадаются знакомые. Наконец ему удаётся швырнуть нос в реку, тут же к нему приближается квартальный и начинает расспрашивать, что он только что сделал. Наступает тьма.

Антракт.

Картина третья. Спальня Ковалёва. Платон Кузьмич просыпается и обнаруживает пропажу носа. Он одевается и пускается на поиски.

Картина четвёртая. Казанский собор. Нос в мундире статского советника горячо молится. Ковалёв приближается и пытается вразумить Нос, но Нос отрицает свою связь с Ковалёвым. Пока Ковалёв отвлекается на заигрывание с дамой, Нос незаметно уходит. Опомнившись, Ковалёв беснуется.

[Действие второе

Вступление. Ковалёв на извозчичьих дрожках у ворот полицмейстера. Привратник сообщает, что полицмейстер только что уехал. Ковалёв распоряжается везти его в газетную экспедицию.

Картина пятая. Газетная экспедиция. Ковалёв пытается подать объявление о пропаже Носа, но чиновник не верит ему. Тогда Ковалёв показывает лицо. Чиновник советует описать это происшествие в «Северной пчеле» и предлагает Ковалёву понюхать табаку. Ковалёв приходит в ярость и убегает. Дворники подают объявления.

Антракт.

Картина шестая. Квартира Ковалёва. Лакей Ковалёва поёт под балалайку. Ковалёв приходит, бранит лакея и произносит печальный монолог.

Действие третье

Картина седьмая. Окраина Петербурга. На сцене стоит пустой дилижанс. Квартальный распределяет десять полицейских в засаду. Дилижанс постепенно наполняется пассажирами. Появление хорошенькой торговки с бубликами возбуждает полицейских, они уводят её за сцену, квартальный тем временем засыпает. Когда дилижанс трогается, ему навстречу выбегает Нос. Кучер стреляет по Носу, но не попадает. Пассажиры выскакивают из дилижанса. Старая барыня бежит за Носом. Убегая от неё, Нос спотыкается о квартального, тот просыпается и свистит, на свист прибегают полицейские. Пассажиры и полицейские сообща ловят Нос. Нос отстреливается. Все окружают Нос и бьют его, от побоев он принимает прежний вид. Квартальный завёртывает нос в бумажку и вместе с полицейскими покидает сцену.

Картина восьмая. Квартиры Ковалёва и Подточиной. Квартальный возвращает Ковалёву нос. Ковалёв в благодарность даёт ему денег. Но вскоре его радость омрачается: нос не пристаёт к лицу. Иван бежит за доктором. Доктор осматривает Ковалёва, заявляет, что ничем не может помочь, и уходит. Приходит Ярыжкин. Ковалёв признаётся ему, что винит во всём штаб-офицершу Подточину. Ярыжкин советует написать ей обличительное

письмо. Подточина получает письмо и читает его вместе с дочерью. Ещё до того, как они заканчивают читать, Ковалёв получает её ответ и читает его вместе с Ярыжкиным. Из ответа он заключает, что Подточина не виновата.

Интермедия. Петербург. На улице толпятся обыватели, слыхавшие, что где-то здесь прогуливается нос майора Ковалёва. Вновь прибывший объявляет, что нос в магазине Юнкера. Все бегут туда, но ничего не обнаруживают. Очередной вновь прибывший утверждает, что нос гуляет в Летнем саду. Все устремляются в Летний сад, там носа тоже нет. В сад заявляется Хозрев-Мирза, заинтересованный слухами о носе. Не обнаружив носа, он удаляется. Полицейские разгоняют толпу.

Эпилог

Картина девятая. Квартира Ковалёва. Проснувшись, Ковалёв с радостью застаёт нос на своём месте. Он пляшет в экстазе. Иван Яковлевич приходит и бреет Ковалёва.

Картина десятая. Ковалёв гуляет по Невскому проспекту, обмениваясь любезностями со знакомыми. По их реакции он всё сильнее убеждается, что нос действительно на месте. В числе прочих во время прогулки он встречает Подточиных. Распрощавшись с ними, он приглашает симпатичную торговку манишками нанести ему визит.

Драматургия

Драматургическое своеобразие «Носа» заключается в стремительном развороте интриги, многомерности музыкально-сценического действия.

Развитие действия имеет кинематографический характер, выражающийся в большом количестве сменяющих друг друга картин, а также в стилизации киноэффектов (например, в восьмой картине на сцене одновременно представлены квартиры Ковалёва и Подточиной, причём зритель наблюдает происходящие в обеих квартирах события синхронно, хотя по сюжету они отстоят друг от друга во времени).

Принцип построения - монтажный без заметных связок и переходов. Хотя логика есть: цепь оркестровых антрактов образует четкий контур сочинения, есть и композиционная арка: сцены первая и пятнадцатая - бритье Ковалева - соответствуют друг другу по содержанию и функциям.

Опера содержит два контрастных драматургических узла: антракт к шестой картине и сцену погони в восьмой, но в основном сочинение обходится без замкнутых форм; характерно непрерывность движения.

Музыкальный материал отличается крайней разнородностью. От сцены к сцене Шостакович обращается к различным музыкальным техникам и стилям, в связи с чем польки и галопы соседствуют с фугами и канонами, а пение под балалайку и романсовые мотивы — с атональными эпизодами.

Музыкальный язык

Диссонанс в ней преобладает, классическая тональность почти не ощущается, письмо без аккордового «цемента».

Вокальный стиль

Разумеется, петь в этих условиях чрезвычайно трудно, вокальная фраза приобретает виртуозный характер. Преимущественно речитативный склад оперы дал композитору подвижные формы, гибко следующие за сюжетной интригой.

Разнообразны приемы вокальных характеристик: омузыкаленная речь с элементами звукоизобразительности соседствует с достаточно традиционными ариозными формами; бытовой говорок — с пародийно-жанровыми номерами типа «Камаринской», сопровождающей приплясывающего Ковалева в последней картине. Эксперименты с вокальными партиями – гротеск.

Роль оркестра

Выразительный оркестр служит комментатором происходящих событий (особенно в симфонических антрактах).

Оркестр состоит всего из тридцати инструментов. Гротескный дух оперы поддерживается использованием нестандартного состава оркестра, включающего, помимо традиционных оркестровых инструментов, фортепиано, балалайки, домры, а также большое количество ударных; в необычных музыкальных решениях (например, первый антракт написан для одних ударных).

Инструменты применяются почти как лейтмотивы - каждый у своего персонажа: альтовая флейта - у Носа, корнет и ксилофон у Ковалева; слуга Иван аккомпанирует себе на балалайке. А в последних тактах «Носа» используется экзотический и донельзя щемящий тембр флексатона (что-то вроде звучащей пилы).

Ярчайшие эпизоды. Несомненно, самым знаменитым номером партитуры является **антракт для девяти ударных инструментов** (между второй и третьей картинами); классическая музыка еще не знала такого мощного разряда ритмической энергии! Известен и **октет дворников из пятой картины:** в средневековой полифонической форме демонстрируется некий абсурд традиционного оперного ансамбля, когда люди поют на разные тексты, заведомо не слушая друг друга. Бесподобны по своей напористости **фугато второй картины (сцена на набережной) и галоп между третьей и четвертой картинами**, буквально утыкающийся в звуковой пейзаж Казанского собора - невозможно представить себе контраст более резкий.

Но едва ли не самым выразительным эпизодом оперы я все же считаю **песню полицейских в седьмой картине** «Поджав хвост, как собака, как Каин, он затрясся весь, из носа потекла табака». Эта песня передает звериную - в полном смысле слова - тоску российской рабской жизни и, может быть, именно ей, песне, мы обязаны впечатлением от оперы «Нос», переданным в Дневнике С.С.Прокофьева: «общий стон».

Трактовка оперных номеров

По-особому трактованы ансамбли, например знаменитый октет дворников, читающих газетные объявления. Его комедийный эффект заключается в том, что слов разобрать невозможно: каноническое проведение восьми голосов создает ощущение нарочитой «топотни» текста, хотя и сохраняет приметы интонационной и ритмической организованности.

Не менее смелое решение — сцена одновременного чтения письма сочиняющим его Ковалевым и уже получившей это послание Подточиной.

Значение в творчестве Шостаковича

Предвосхищает трагического Шостаковича. Показ глубины и широкого диапазона темных человеческих переживаний.

Во все стороны пустила она побеги в творчестве своего автора, и дело не в том, что воспроизводились галопы и польки (в «Леди Макбет Мценского уезда», в симфониях), а в том, что они становились символом торжествующей пошлости, торжествующего большинства, которому Шостакович яростно сопротивлялся и которое он клеймил и проклинал в своей музыке. В этом смысле знаменитый эпизод нашествия в Седьмой симфонии есть продолжение галопов и полек «Носа»: ведь в эпизоде используется мотив опереточной шансонетки.

Показана агрессивная толпа, показано унижение и преследование - кто мог знать, что все это вот-вот окончательно станет нормой существования для советских людей из поколения Шостаковича и для него самого? Он предчувствовал близкое будущее и старался укрепить себя и нас: этим-то его опера и «небесполезна». Нельзя также «жить, опираясь на ничто» (В.Н.Топоров), даже если это «ничто» - всего лишь отсутствие носа. Музыка Шостаковича говорит о нравственных опорах и предлагает их, для этого она более чем талантлива. Воспользоваться ее помощью сегодня, ибо жестокость большинства ничуть не уменьшилась - такой может быть добровольная цель каждого из нас.

Скерцозное начало, конечно, задает тон в этой опере, но здесь и речи нет о чисто игровой легкости: сохраняя энергию и непринужденность стремительного движения, музыка заключает в себе весьма серьезный внутренний смысл как выражение натиска неуправляемой стихии зла. Отсюда всего лишь один шаг к «злым» скерцо зрелых симфоний Шостаковича.

Ковалев — законченный пошляк, вполне удовлетворенный своим положением в обществе, самим своим существованием. Именно такой герой неожиданно попадает в критическую ситуацию, противоречащую элементарному здравому смыслу. Он искренне потрясен своей внезапно обнаружившейся неполноценностью (как может жить среди людей человек без носа!), судорожно мечется в поисках выхода, пытаясь найти помощь у властей предержащих, у хранителей печатного слова, у целителя-эскулапа,— одним словом, ведет себя как человек, которого постигло непоправимое горе, полное крушение всех надежд. Его переживания смешны вовсе не потому, что фальшивы и ненатуральны,— они доподлинны. Комический эффект создается ничтожностью повода, равно как и тех его последствий, которые кажутся герою исполненными особой значительности. Пустяки в его сознании возводятся в ранг трагедии. В этом сказывается не только беспощадность нравственного суда, который вершит автор над своим героем, но и глубокая человечность, уникальная способность ощутить живую душу даже в таком заведомом ничтожестве.

Средствами музыки он передал не только упоение самодовольством жалкой марионетки, но также неподдельную (потому и смешную!) искренность страданий персонажа, вдруг обретающего черты личности.

Вызывающе-нахальная реплика трубы сочетает в себе пафос утверждения с какой-то игрушечной механичностью. словно перед нами марширующий автомат-манекен. Таков Ковалев на вершине торжества, таким он предстанет в эпилоге с заново обретенным носом. И как преображается его «интонационный портрет» под гнетом внезапно свалившегося несчастья! Вне контекста эта музыка воспринимается вполне «всерьез». как выражение крайнего отчаяния. В горестных стенаниях Ковалева оживает, одушевляется общеевропейская «музыкальная идиома» — вечная и многоликая интонация вздоха.

Потерявший почву под ногами Ковалев одинок, но он живет и действует в многолюдном мире. Перед глазами зрителя развертывается галерея персонажей-масок, многие из которых выступают из небытия только для того, чтобы произнести пару коротких реплик и затем навсегда уйти из поля зрения (некоторые из эпизодических персонажей так и остаются безмолвными). Среди них есть и более заметные, получающие яркий «интонационный портрет». Незадачливый цирюльник Иван Яковлевич, его крикливая и вздорная супруга, пошловатый, под стать хозяину лакей Иван — все они запоминаются благодаря метко найденным, подчеркнуто утрированным музыкально-речевым характеристикам.

Но особую драматургическую роль приобретают два персонажа: фантастически-неправдоподобный **Нос,** разгуливающий по городу в мундире статского советника по ученой части, и хозяин околотка **Квартальный**. На примере этих персонажей особенно наглядно утверждается идея несовпадения тембра и персонажа, ситуации и героя, которая стала ключевым моментом в принятой композитором системе гротеска, представленного в разных «срезах». В облике Носа предстает двойник главного героя — он зависит от своего прародителя, но жаждет любой ценой самоутвердиться, доказать свое право на самостоятельное существование. Но в конце концов он так и остается тенью Ковалева, карикатурой на него. Несравненно более значительную роль играет в опере Квартальный — персонаж уникальный в мировой оперной литературе. Поистине гениальным стало решение передать его партию не грубому «солдафонскому» басу, а визгливо-напряженному тенору-альтино.

Несмотря на очевидные «интонационные преувеличения», в омузыкаленном облике Квартального нет и следа комикования — столь жуткое впечатление создает повелительная интонация персонажа, наделенного властью безнаказанно унижать нижестоящего. При этом он труслив и подобострастен, коль скоро на его пути встречается стоящий хотя бы одной ступенькой повыше,— он не стесняется открыто и нагло вымогать деньги при подходящем случае. Но с какой страстью он готов втоптать в грязь того, кто поначалу показался ему важным господином. Он — тоже марионетка, что подчеркнуто окарикатуренным звучанием приданного ему полонеза О. Козловского «Гром победы, раздавайся». Но в его облике предстает вся громада бесконтрольной власти, требующей от обывателя беспрекословного повиновения.

А обыватели эти — всего лишь тупая, бессмысленная толпа, подверженная массовым психозам. Ее легковерность, суматошность, быстрый переход от бесцельного брожения к панике и трусливому ожесточению, покуда не прозвучит начальственный окрик и отрезвляющий полицейский свисток,— все это нашло точное выражение в массовых сценах оперы, пронизанных единым темпо-ритмом. Отдельные реплики, прорезывающиеся сквозь нестройный шум, утрированная вокализация текста и голый, прозаический говор, общая суета и выделение характерных групп обличают незаурядное мастерство в построении буффонных финалов, не лишенных моцартовской непринужденности. При этом отдельные реплики то преподносятся особенно отчетливо, точно на них падает луч прожектора, то сливаются в нарочито нестройный шум, а действие переходит к чистой пантомиме. Но ключевые слова, характерные реплики закрепляются многократными повторениями. приобретая роль «словесного остинато» (так, уже в 1-й картине супруга цирюльника многократно в визгливой манере повторяет слово «Вон»; реплика «Так его» создает ритмическую основу сцены избиения толпой Носа). Широкий диапазон приемов вокального и «говорного» интонирования вплоть до их сочетания в одновременности и в последовательности отличает вокальный стиль оперы, в чем сказывается ее близость драматическим представлениям с музыкой.

Опера Шостаковича «Катерина Измайлова»

История создания

Шостакович обладал почти моцартовской легкостью пера, но над "Леди Макбет" работал необычайно долго - более двух лет, с осени 1930 года по декабрь 32-го. Тогда же он пережил болезненно затянувшийся разрыв со своей первой любовью Татьяной Гливенко и не без колебаний женился на Нине Варзар, которой, в итоге, и посвятил новую оперу.

Первое представление на сцене ленинградского Малого оперного театра состоялось 22 января 1934 года, 24 января того же года опера под названием «Катерина Измайлова» была впервые показана в Москве, в Музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко. В последующие четыре года опера была поставлена в Кливленде, Нью-Йорке,

Филадельфии, Стокгольме, Праге, Лондоне (концертное исполнение), Копенгагене, Цюрихе, Загребе, Братиславе и др.

В целом опера была хорошо принята публикой, критикой и тогдашним советским музыкальным начальством. Однако заметна была и критика, касавшаяся, в основном, экспрессии и изобразительного натурализма, усмотренного в музыке, например, композитором С. С. Прокофьевым («волны похоти») и критиком американской «Нью-Йорк Сан» («порнофония»).

По ходу постановок либретто подвергалось значительному изменению; в 1932—1935 годах сложилось три (опубликованные) литературно-сценических версии произведения.

Отчасти изменение было связано со смягчением языка и натурализма в изображении сцен.

Осуждение и запрет

В начале 1936 года, после посещения (26 января) в рамках Фестиваля советской музыки оперы руководством коммунистической партии и советского правительства, включая И. В. Сталина, В. М. Молотова, А. А. Жданова и А. И. Микояна, она была подвергнута осуждению в «директивной» редакционной статье «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда»: «Это музыка, умышленно сделанная „шиворот-навыворот“, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью».

Эта публикация открыла серию статей, в которой Шостакович (как автор рассматриваемой оперы и балета «Светлый ручей») был подвергнут идеологическому осуждению («Балетная фальшь», «Ясный и простой язык в искусстве» в «Правде», многочисленные статьи в другой советской прессе). Наряду с традиционными попреками «формализмом» и «натурализмом», композитора обвиняли в «пренебрежительном отношении к народному творчеству».

За публикацией этих статей последовали резолюции ленинградских (7 февраля) и московских (15 февраля) композиторов, и опера была изъята из репертуара советских театров.

В 1948 году опера опять стала мишенью для преследований со стороны коммунистов в связи с осуждением оперы В. И. Мурадели «Великая дружба».

Вторая редакция

В 1956 году композитор сделал новую редакцию оперы, внеся некоторые исправления в словесный текст и написав заново два симфонических антракта. В том же году он показывает оперу в Ленинградском Малом оперном театре, после чего начинается почти восьмилетняя борьба за её постановку, включающая обсуждение в различных инстанциях, постановку в репертуарные планы Малого оперного и Ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова, перенос сроков.

26 декабря 1962 года состоялась премьера второй редакции оперы (под названием «Катерина Измайлова») в Музыкальном Театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1963 она вновь пошла на сценах многих советских театров в новой авторской редакции (в 1967- фильм-опера). Вторая редакция оперы ставилась также в Риге, Лондоне (1963), Загребе, Хельсинки, Ницце, Пече (Венгрия), Сан-Франциско (1964), Вене, Казани, Киеве, Русе (Болгария), Ленинграде, Будапеште (1965), Флоренции, Тарту (1966), Белграде, Сараево (1967), Лейпциге (1969), Берлине, Копенгагене (1973), Варшаве (1976), Таллине (1977). В 1965 году издательством «Музыка» опубликованы клавир и партитура второй редакции.

Реконструкция первой редакции

В 1978 году в Лондоне М. Л. Ростроповичем была осуществлена студийная постановка оперы с Лондонским симфоническим оркестром в её первоначальной редакции. Реконструкция оперы Ростроповичем была выполнена по желанию самого Шостаковича, высказанному незадолго до смерти. По большей части текст исполненной в

1978 году оперы восходит к опубликованному в партитуре 1932, однако в отдельных сценах поется текст либретто 1935 года.

В 1994 году в Минске опера была представлена в «смешанной» редакции, включающей элементы первоначальной и второй редакций. В 1992 году М. Л. Ростроповичем и П. Вейглем был создан видеофильм-опера (по первой редакции).

Изначально "Леди Макбет" задумывалась как первая часть трилогии о "положении женщины в разные эпохи в России". Вторую часть планировалось посвятить Катюше Масловой, героине "Воскресенья" Льва Толстого, а третью - революционерке Софье Перовской. Замысел не осуществился - "Леди Макбет" оказалась последней завершенной оперой Дмитрия Шостаковича.

Либретто и литературный источник. Шостакович не очень-то доверял вкусу современных ему оперных либреттистов. Неизменным помощником композитора по превращению значимых текстов русской словесности в оперные либретто был Александр Прейс - талантливый молодой литератор.

Либретто по Н. Лескову А. Прейса и д. Шостаковича

Сюжетной основой оперы послужила повесть Н. С. Лескова (1831-1895) Леди Макбет Мценского уезда» (1864), одна из самых страшных страниц русской литературы, обличающих «темное царство» дореформенной купеческой России. Дикий произвол, бессмысленная жестокость, надругательство над человеком, грубый разврат - такими красками писатель изображает мир, в котором богатая купчиха Катерина Львовна Измайлова чувствует себя как рыба в воде. Недаром Лесков уподобляет ее щуке - самой хищной рыбе русских рек. Она убивает свекра, мужа, ни в чем не повинного мальчика Федю Лямина, сонаследника ее состояния, чтобы ничто не мешало удовлетворению ее страсти к приказчику. Идеализируя исконную чистоту патриархальных русских нравов, Лесков бесповоротно осуждает свою героиню как прирожденную преступницу.

Такая позиция не могла удовлетворить Шостаковича. Либреттист А. Прейс и руководивший его работой композитор существенно переосмыслили сюжет повести Лескова.

Было убрано лишь убийство Феди Лямина - убийство мотивировано исключительно корыстью и совершается с наибольшим хладнокровием. В либретто детоубийства нет.

В повести Катерина беременеет от Сергея и успевает по ходу действия родить ребёнка и отказаться от него при отправке на каторгу (причём спокойствие, с которым она отказывается от ребёнка, контрастирует с утверждением, высказываемым в начале повести, о том, что «самоё Катерину Львовну это» (бездетность брака) «очень печалило»). В либретто Катерина не беременеет и не рожает, бросать ей некого.

Театральное прощание Катерины с мужем, при котором свёкор заставляет её принести «клятву верности», напоминающее сцены из классической русской драматургии (например, из «Грозы» А. Н. Островского), введено либреттистами.

Снохаческие помыслы Бориса Тимофеевича во втором действии также полностью на совести либреттистов, в повести они отсутствуют.

В повести (глава IV) Борис Тимофеевич порет Сергея втайне, причем последний, не желая огласки того, что пойман выходящим от Катерины, соглашается: «Моя вина — твоя воля … Говори, куда идти за тобой, и тешься, пей мою кровь». В либретто он подвергается публичному истязанию на глазах Катерины (что дает последней дополнительный мотив к ненависти).

Почти ничего не меняя в поступках Катерины Львовны, они изменили их мотивы.

Главная героиня предстала не только как порождение, но и как жертва домостроевского уклада купеческого быта. Ее протест против бесправия и издевательств, за утверждение собственного человеческого достоинства принял уродливые и жестокие формы той среды, в которой она сложилась. Внутренние мотивы ее поведения выступают не только из словесного текста, но в первую очередь из музыки. Катерина Измайлова -

единственный (не считая эпизодических) персонаж оперы, способный чувствовать по-человечески, знающий сильные душевные порывы, стремящийся вырваться из тупого, звериного захолустного быта.

Композитор переосмыслил повесть, придал сюжету социально-обличительную направленность. Он обострил негативные стороны обстановки, окружающей Катерину, тем самым подчеркнув, что его героиня является жертвой эпохи и среды. Шостакович поднял личную драму Катерины до социальной трагедии.

В отличие от бытовой повести Лескова, здесь сильно развито гротескное начало, особенно в обрисовке общества, окружающего главных героев. Поп - циник и солдафон, гости на свадьбе, развращенная дворня, звероподобные полицейские больше напоминают персонажей Гоголя и Щедрина, нежели Лескова. Сцена же в полицейском участке прямо заимствована у Салтыкова-Щедрина. В некоторых моментах (например, прощание Катерины с отъезжающим мужем) чувствуется влияние А. Н. Островского («Гроза»).

Тема оперы. Тема личности и общества. Композитор показывает каким образом происходит смещение нравственных устоев в Катерине. Она выражает протест против аморальности купеческого образы жизни, но она ничего не может изменить

Жанр оперы. Композитор назвал свое произведение «трагической сатирой». Отсюда и жанр оперы - "трагедия-сатира".

Главный образ трагедии – сильный женский характер.

Борис Тимофеевич Измайлов, купец (бас)

Зиновий Борисович Измайлов, его сын (тенор)

Екатерина Львовна Измайлова, жена Зиновия Борисовича (сопрано)

Сергей, работник (тенор)

Аксинья, кухарка (сопрано)

Задрипанный мужичонка (тенор)

Поп (бас)

Квартальный (баритон)

Сонетка, каторжница (меццо-сопрано)

Старый каторжник (бас)

Унтер (бас)

Каторжница (сопрано)

1-й, 2-й, 3-й приказчики (тенора)

Работник с мельницы (бас)

Приказчик (бас)

Кучер (тенор)

Дворник (бас)

Часовой (бас)

Пьяный гость (тенор)

Содержание либретто оперы

Действие первое

Картина 1. Спальня в доме богатого купца Зиновия Измайлова. Екатерина Львовна (Катерина), молодая жена Измайлова, хорошо выспалась и выпила чаю с мужем. Изнывая от тоски и одиночества, она безуспешно пытается вновь заснуть, размышляет о бессмысленности своей замужней и обеспеченной жизни.

Её свёкор Борис Тимофеевич просит на ужин грибов и попрекает Екатерину бездетностью, на что та замечает, что вина в том не её. Свекор предостерегает её от возможной измены мужу.

Борис Тимофеевич наказывает снохе потравить крыс в амбаре. «Сам ты крыса! / Тебе бы отравы этой!» — бормочет Катерина.

Узнав, что на мельнице прорвало плотину, Зиновий Борисович собирается в поездку. Он представляет отцу нового работника, Сергея. Борис Тимофеевич заставляет работников прощаться с хозяином, а Катерину — дать мужу клятву верности.

Кухарка Аксинья рассказывает о Сергее: «Какую хочешь бабу до беды доведет».

Картина 2. Катерина застает сцену развлечения дворни с Аксиньей, вступается за кухарку и грозит поколотить зачинщика Сергея. Сергей предлагает барыне «побороться»; в разгар борьбы появляется Борис Тимофеевич, грозит Катерине рассказать о сцене мужу, а дворню гонит на работу.

Картина 3. Одиночество Катерины, томящейся в спальне, нарушает Сергей, пришедший под предлогом «книжку попросить» и склоняющий её к физической близости.

Действие второе

Картина 4. Борису Тимофеевичу не спится, ему везде мерещатся воры. Он вспоминает, как в молодости тоже не спал, «но по другой причине! / Под окнами чужих жён похаживал». Обходя дом, он замечает свет в окне невестки и решает зайти к ней, но слышит голос и видит, что «Опоздал Борис Тимофеевич». Он останавливает и допрашивает Сергея, после чего созывает людей. На глазах Катерины Сергея избивают и запирают в кладовую.

Борис Тимофеевич зовет Катерину и просит подать ему второй ужин, каковой и получает, приправленный крысиным ядом. Старик падает в агонии, и она забирает у него ключи от кладовой. Попу, пришедшему исповедать умирающего, Катерина объясняет, что старик ночью поел грибков — «многие, их поевши, помирают…».

Картина 5. Сергей удручен предстоящим приездом Зиновия Борисовича: он не хочет быть тайным любовником Катерины. Она успокаивает его, но самой ей чудится проклинающий отравительницу призрак свёкра. За дверью раздаются шаги, это вернулся муж; Катерина прячет любовника. Заметив на кровати мужской поясок, Зиновий Борисович набрасывается на жену с побоями. На крик Катерины выходит Сергей, они душат мужа и прячут труп в погребе.

Действие третье

Картина 6. Катерине не даёт покоя совершённое убийство: даже в день свадьбы с Сергеем она стоит у погреба, и это тревожит Сергея: «люди заметят». Дождавшись отъезда новобрачных в церковь, около погреба появляется «Задрипанный мужичонка», ищущий выпить. Он взламывает замки и, обнаружив труп Зиновия Борисовича, бежит в полицию доносить.

Картина 7. Сцена в полицейском участке. Квартальный оскорблён, что его не пригласили на свадьбу Измайловой. Задрипанный мужичонка сообщает, что «у Измайловых труп в погребе». Оживившиеся полицейские направляются к Измайловым.

Картина 8. Свадебный пир. Пьяные гости со священником во главе славят новобрачных. Внезапно Катерина замечает, что замок на погребе сбит. Понимая, что убийство бывшего мужа обнаружено, она решает сбежать с Сергеем. Но в ворота уже стучат. Катерина сама протягивает полицейским руки, Сергей пытается сбежать с деньгами, но его задерживают и новобрачных ведут в острог.

Действие четвертое

Картина 9. Этап каторжан, среди которых Катерина и Сергей, останавливается на отдых. Катерина упрашивает часового пропустить её к Сергею, но тот грубо гонит её: «А кто до каторги меня довёл?» Сергей пробирается к молодой каторжнице Сонетке, домогается её любви, но та требует в плату новые чулки. Сергей обманом выманивает чулки у Катерины, чтобы тут же отдать их Сонетке. Каторжницы осыпают брошенную любовницу насмешками. Часовой усмиряет их, но Катерина уже не замечает происходящего вокруг.

Катерина подходит к Сонетке и, столкнув её в воду, бросается следом. Обе тонут.

Музыкальная драматургия. Драматургия оперы сочетает неторопливость рассказа и конфликтную взрывчатость. Все действие оперы группируется вокруг главного образа. По жанру можно назвать монодрамой.

Главный противник Катерины – старый Измайлов. Их конфликт обрисован уже в первой картине, в 4 картине – кульминация конфликта – Катерина решается на убийство.

Однако конфликт между Катериной и окружающим миром не был снят со смертью старика. Он стал острее, так как она стала преступницей. Трагедия ее совести (5, 6, 9 картины) – вершина в ариозо «В лесу в самой чаще».

Структура оперы.

1 – 2 действия – показывают трагедию одиночества женщины.

3 действие – новые персонажи (полицейские, обыватели на свадьбе) они олицетворяют костность мещанской Руси.

4 действие – на сцене сочувственно относятся к Катерине. Трагедия Катерины рассматривается как одна из бесчисленных трагедий.

МУЗЫКА

«Катерина Измайлова» - опера подлинно трагического звучания. Ее действие насыщено событиями, в которых глубоко раскрываются характеры многочисленных действующих лиц. Ей свойственны редкий лаконизм и сила выражения. Музыкальные зарисовки поражают психологической точностью и проницательностью. В них использованы разнообразные краски проникновенно лиричная русская мелодика и остро гротескное переосмысление бытовых жанров, элементы пародии и возвышенного драматизма.

Оркестровая партия образует самостоятельный смысловой план, а многочисленные симфонические эпизоды и антракты между картинами дополняют и обобщают происходящее на сцене. Колоритный, первозданно терпкий музыкальный язык, непрерывность музыкально-сценического развития говорят о влиянии оперных традиций Мусоргского.

Опера в четырех актах (девяти картинах)

В первой картине преобладают речитативные сцены, временами получающие рельефные мелодические очертания. Таков начальный речитатив Катерины «Ах, не спится больше» с ариозным заключением «Муравей таскает соломинку».

В следующей сцене тоскливые напевные или угрюмо отрывистые фразы Катерины сплетаются с озлобленно-монотонными речами Бориса Тимофеевича, моментами срывающимися в скороговорку.

Единственный музыкально завершенный эпизод картины – лицемерно-горестный хор дворни «Зачем же ты уезжаешь, хозяин»; пародийно надрывная мелодия хора сопровождается легкомысленным вальсом в оркестре.

Вторая картина распадается на два больших раздела.

Первый - живая массовая сцена, где в стремительном музыкальном движении соединяются вопли Аксиньи, самоуверенно наглые речи Сергея, выкрики, хохот задрипанного мужичонки, дворника, приказчика и дворни.

Второй раздел начинается с приходом Катерины Львовны; ее ария «Много вы, мужики, о себе возмечтали» звучит гордо и неторопливо.

Симфонический антракт перед третьей картиной лихорадочным возбуждением, неровным ритмом предвосхищает последующие эпизоды оперы. Этот ритм время от времени возвращается в оркестре на всем протяжении третьей картины.

В центре первого эпизода ария Катерины «Я В окошко однажды увидела» - замечательный образец современного преломления русской лирической песни.

Сцена Катерины и Сергея, вначале спокойная, пронизана непрерывно растущим внутренним напряжением; в музыкальной речи выпукло противопоставлены простосердечие Катерины и притворная обходительность Сергея.

Второй акт - драматическая кульминация действия включает две картины. Четвертая открывается большим монологом Бориса Тимофеевича, в котором сменяются старческие жалобы, грубая игривость, бахвальство и вожделение.

Любовной мелодии дуэта-прощания Катерины и Сергея сопутствуют возгласы взбешенного старика.

В сценах порки и отравления особенно детально освещаются образы Бориса Тимофеевича и Катерины; гнев, исступление внезапно сменяются невозмутимостью, ласковое обращение к Катерине - новым приступом гнева, животным страхом; у второй полные отчаяния призывы уступают место язвительным издевательским речам. Нервное напряжение этих сцен оттеняется небольшим хором работников (за сценой) «Видно, скоро уж заря».

Симфонический антракт, написанный в медленном торжественном движении пассакальи; концентрирует трагизм второго акта. Одна из его музыкальных тем продолжает развиваться в пятой картине.

В начальной сцене выделяется надрывно-сентиментальное ариозо Сергея «Катерина Львовна, Катенька». Появление призрака вызывает резкую вспышку драматизма. Диалог шепотом на фоне скупых настороженных звучаний оркестра предшествует приходу Зиновия Борисовича.

Его сцена с Катериной построена на непрерывном нагнетании напряжения. Заключительная часть сцены сопровождается зловеще сухой маршевой темой в оркестре.

В третьем акте три небольших по размеру картины, соединенные симфоническими антрактами.

В шестой, после краткой речитативной сцены Катерины и Сергея, выделяется разухабистая плясовая песня задрипанного мужичонки «У меня была кума».

Большую часть седьмой картины занимает куплетная песня полицейских; запевалой выступает квартальный («Создан полицейский был во время сна»), в припеве к нему присоединяется хор, аккомпанирующий в ритме плавного вальса. Эта гротескная зарисовка дополняется опереточно-пародийным заключительным хором «Скоро, скоро, скоро, скоро, чтобы не было укора».

Восьмая картина открывается подвижным симфоническим вступлением полифонического характера; мелодия, лежащая в его основе, затем широко излагается в празднично приподнятом четырехголосном хоре «Слава супругам».

Следующая сцена «Кто краше солнца в небе» (священник и гости) воспроизводит свадебно-обрядовый обмен аллегорическими вопросами и ответами. Раз роз

Партитуре оперы свойственно сквозное симфоническое развитие. Вокальные партии характеризуются психологической напряженностью. В этом глубоко новаторском, самобытном произведении Шостаковича перекрещиваются традиции Мусоргского, Чайковского (борьба личности за счастье в условиях социального гнета и несправедливости), ощущается воздействие смелой ломки штампов, присущей операм Прокофьева.

Образ Катерины

Музыкальная характеристика Катерины очень богата, чутко следует за изгибами сюжета. С самого начала оперы Катерина противопоставлена купеческой среде. Ее чувства значительно глубже, возвышеннее. Она томится в этой среде, ее сильная натура с трудом выдерживает деспотизм свекра.

Музыка в первом акте делится на 2 сферы: романсную лирику Катерины (ощущения ненужности своего существования в ариозо из 1 картины «Муравей таскает соломинку», самое значительное ариозо из 3 картины – «Я однажды в окошко увидела») и гротескную, характерную при изображении челяди, властного свекра и никчемного, хилого мужа Катерины. Новый работник Сергей привлек внимание героини потому, что он красив, здоров, в нем чудится ей новая жизнь – естественная, наполненная теплом и лаской. Шостакович показывает, что пробудившаяся любовь вряд ли заставила бы Катерину пойти на преступление, если бы не обстоятельства: свекор сам не прочь поразвлечься с невесткой. Застав у нее Сергея, он приказывает запороть его до полусмерти на глазах у Катерины.

Сцена порки – одна из напряженнейших сцен оперы, Шостакович использует в ней остро драматическое скерцо. В подобных скерцо сконцентрировано изображение злого начала, носящего роковой для человека характер. Порка Сергея приводит к моральному перерождению Катерины: она отравляет свекра, чтобы его любимого не забили до смерти.

В гигантский, уникальный симфонический антракт, звучащий вслед за сценой смерти Бориса Тимофеевича, композитор вкладывает многое. Это панихида по загубленным душам, начало мук совести Катерины и лирико-философский комментарий автора. Антракт написан в полифонической форме, носящей название пассакалии. Она основана на многократно повторяющейся теме в басу, которая означает высшую степень оцепенения, погруженности в горестное состояние.

Развитие других голосов, напротив, показывает высочайший накал напряжения. Оно доходит до мощного звучания в кульминации, когда музыка приобретает такую грандиозность, которая заставляет воспринимать пассакалию как образ апокалипсической, вселенской катастрофы. Так от раскрытия единичной судьбы Шостакович переходит к всеобщей. Пассакалия придает опере ту степень обобщения, которая возможна только в симфонической форме – там, где уже бессильны слова, но музыка всесильна.

С каждым действием в опере нарастает трагедия и расширяется круг злых образов. Здесь и полицейские – тупые, жадные, преступные, без чести и совести. Здесь и злобная фальшивая людская масса, алчущая и жестокая. Лишь в последнем действии, происходящем на каторге, появляются человеческие лики – в печальном хоре каторжан и соло старого каторжника. Именно к ним примыкает Катерина, страдающая не столько от тяжелой каторжной жизни, сколько от предательства своего возлюбленного. Предсмертная ария Катерины («В лесу в темной чаще есть озеро») – это почти ария призрака: Катерина жива только физически. Она перешла ту последнюю черту, за которой смерть. Ничто не может ее спасти. Она приговорена собственной совестью.

Муки совести Катерины, ее путь на каторге не снимают преступлений, но они «очищают страданием» этот образ, позволяют понять, отчего так прекрасны ее ариозо. Отчего Шостакович только ей одной написал большие сольные эпизоды без всякого гротеска, сатиры. Он сострадает ее загубленной жизни, видя вокруг себя много подобных примеров.

Вокальный стиль

Вокальная партия Катерины складывается из музыкально-речевых интонаций, из интонаций русской песни, бытового романса. Иногда ее репликах звучат в начале опера грубовато-властные, а также ленивые интонации купчихи: «Отпустите бабу! Рады над бабой поиздеваться!»

Романсные интонации – в ариозо «Я однажды в окошко увидела: есть под крышею гнездышко».

В последней сцене гибели в монологе «В лесу, в самой чаще есть озеро» - потрясающий по силе трагизма разговор со своей совестью. Музыкальное решение его – свободная вокальная декламация, в которой слышна и скорбь причета, и острота драматических интонаций. Непрерывный рокот басов, резкие вторжения тревожных, диссонантных аккордов создают атмосферу сильнейшего напряжения, неотвратимости трагического конца.

Гротеск

Сергей – обрисован как преступник, опутавший своими чарами Катерину.

Осмеяно и значительно социально заострено купеческое окружение героини (свекор и муж), а также священник, полицейские, приказчики. Их характеристики предельно точны и выразительны. Например, полна гротеска сцена отпевания отравленного Бориса Тимофеевича. Здесь использовано парадоксальное несоответствие двух жанровых пластов в музыкальной ткани – притворные причитания Катерины на фоне танцевального оркестрового сопровождения, а далее музыкального материала и сценической ситуации (игривая танцевальность в теме священника на слова «И точно. Их, уж эти мне грибки да

ботвиньи, как сказал Николай Васильевич гоголь, великий писатель земли русской!» - с залихватским отыгрышем оркестра).

Смерть человека для попа - случай полакомиться и наживиться. Пошловатая песенка.

Сцена «На съезжей» - праздная и жадная свора полицейских с квартальным во главе в залихватском вальсе выражает свои сетования на «горькую жизнь». «Но за все свои старания видим мы одни страдания».

Оркестр

Его роль велика. Он расширен автором (введен даже духовой оркестр) и соответствует значительной симфонизации произведения. 5 симфонических антрактов, связывающие действия в единый акт музыкальной драмы. Оркестр досказывает и развивает то, что заложено в словах и сценической ситуации.

Характеристика творчества Георгия Васильевича Свиридова

Черты стиля

1. Искусство Свиридова также отличается **редкой внутренней гармонией**, страстной устремленностью к добру и правде и

2. одновременно ощущением трагизма, происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой эпохи. Еще ранние детские воспоминания - трагедия гражданской войны, 1919 год, когда ворвавшиеся в город деникинцы убили отца.

3. Связь с народными истоками и с вершинами русской культуры. Еще ранние детские воспоминания связаны с образами южнорусской природы - заливными лугами, полями и перелесками.

Не случайно композитор многократно возвращается и к поэзии русской деревни (вокальный цикл "**У меня отец крестьянин**" - 1957; кантаты "**Курские песни**", "**Деревянная Русь**" - 1964, "Лапотный мужик" - 1985; хоровые сочинения), и к страшным потрясениям революционных лет ("1919" - 7 часть "**Поэмы памяти Есенина**", сольные песни "Повстречался сын с отцом", "Смерть комиссара").

Жанры творчества

Только в ранние годы учения и творческого становления Свиридов писал много инструментальной музыки. К концу 30 - началу 40-х гг. относятся Симфония; фортепианный Концерт; камерные ансамбли (Квинтет, Трио); 2 сонаты, 2 партиты, Детский альбом для фортепиано.

Но главное в творчестве Свиридова - это вокальная музыка (песни, романсы, вокальные циклы, кантаты, оратории, хоровые произведения). Здесь счастливо соединились его удивительное чувство стиха, глубина постижения поэзии и богатое мелодическое дарование.

Круг поэтов

Кроме упоминавшихся авторов он положил на музыку многие строки В. Шекспира, П. Беранже, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, Б. Корнилова, А. Прокофьева, А. Твардовского, Ф. Сологуба, В. Хлебникова и др. - от поэтов-декабристов до К. Кулиева.

Он не только "распел" строки Маяковского (помимо оратории - музыкальный лубок "История про бублики и про бабу, не признающую республики"), Б. Пастернака (кантата

"**Снег идет**"), прозу Н. Гоголя (хор "Об утраченной юности"), но и музыкально-стилистически обновил современную мелодику.

...Два других поэта, также обладавшие пророческими чертами, занимают центральное место в творчестве Свиридова. Это Пушкин и Есенин. На стихи Пушкина, подчинившего и себя и всю грядущую русскую литературу голосу правды и совести, подвижнически служившего своим искусством народу, у Свиридова кроме отдельных песен и юношеских романсов написаны 10 великолепных хоров "Пушкинского венка" (1979), где сквозь гармонию и радость жизни прорывается суровое размышление поэта наедине с вечностью ("Зорю бьют"). Есенин - самый близкий и, по всем параметрам, - главный поэт Свиридова (около 50 сольных и хоровых сочинений). Как ни странно, композитор познакомился с его поэзией лишь в 1956 г. Строка "Я - последний поэт деревни" потрясла и сразу стала музыкой, тем ростком, из которого выросла "**Поэма памяти Сергея Есенина**" - произведение этапное для Свиридова, для советской музыки и вообще для осознания нашим обществом многих сторон русской жизни тех лет. Есенин, как и другие главные "соавторы" Свиридова, обладал пророческим даром - еще в середине 20-х гг. он прорицал страшную судьбу русской деревни. "Железный гость", грядущий "на тропу голубого поля", - это не машина, которой будто бы боялся Есенин (так когда-то считали), это образ апокалиптический, грозный. Мысль поэта прочувствовал и раскрыл в музыке композитор. Среди его есенинских сочинений - волшебные по своей поэтической насыщенности хоры ("Душа грустит о небесах", "Вечером синим", "Табун"), кантаты, песни разных жанров вплоть до камерно-вокальной поэмы "**Отчалившая Русь**" (1977).

Мелодика

В музыке Свиридова духовная мощь и философская глубина поэзии выражаются в мелодиях пронзительной, кристальной ясности, в богатстве оркестровых красок, в оригинальной ладовой структуре. Начиная с "Поэмы памяти Сергея Есенина", композитор использует в своей музыке интонационно-ладовые элементы древнего православного знаменного распева. Опора на мир старинного духовного искусства русского народа прослеживается в таких хоровых сочинениях, как "Душа грустит о небесах", в хоровых концертах "Памяти А. А. Юрлова" и "Пушкинский венок", в изумительных хоровых полотнах, вошедших в музыку к драме А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович" ("Молитва", "Любовь святая", "Покаянный стих").

Блок поразительно предчувствовал огненную, вихревую и трагическую будущность наступившего XX столетия. А на слова грозного блоковского пророчества Свиридов создал один из своих шедевров "Голос из хора" (1963). Блок многократно вдохновлял композитора, написавшего около 40 песен на его стихи: это и сольные миниатюры, и камерный цикл "**Петербургские песни**" (1963), и небольшие кантаты "Грустные песни" (1962), "Пять песен о России" (1967), и хоровые циклические поэмы "Ночные облака" (1979), "Песни безвременья" (1980).

Г. Свиридов - поэма памяти С. Есенина

Этим замыслом обусловлены и отбор есенинских стихотворений и расположение их в композиции «Поэмы». Создавая ее, Свиридов обращался к произведениям разных лет: от 1910 до 1924 года. Группировка же их весьма примечательна. Стихотворения, образующие первые шесть номеров, созданы Есениным в период от 1910 до 1916 года. Они воспроизводят картины жизни русского крестьянства до Октябрьской революции. Это: «Край ты мой заброшенный...» (1914), «Поет зима...» (1910), «В том краю...» (1915), «Молотьба» (1916), «За рекой горят огни» (1916), «Матушка в Купальницу по лесу ходила» (1912). Последующие четыре стихотворения относятся к 1918—1924 годам и посвящены образам молодой Советской России. Это два фрагмента из поэмы «Песнь о великом походе» (1924), озаглавленные Свиридовым: «1919...» и «Крестьянские ребята»; стихотворение «Я — последний поэт деревни...» (1919) и фрагмент из цикла «Иорданская голубица» (1918)—«Небо — как колокол...», образующий финал поэмы. Такая группировка отчетливо делит всю композицию, соответственно содержанию, на две части,

которые можно условно назвать «Русь уходящая» и «Русь советская». Внутри этих частей имеется своя группировка номеров, подчеркивающая связь одних и расчлененность других, конечно, соответственно их образно-смысловому содержанию. Создается она исполнением соседних номеров без цезуры между ними — attacca, что объединяет их в небольшие разделы. № 1—2, 3—4, 5—6; 7—8, 9—10. В первой части — три раздела по два номера в каждом, во второй — два. В разнообразном музыкально-поэтическом содержании цикла доминирующая лирическая тема дана в тесном сплетении с гражданской, историко-социальной. Обе они ясно выражены в музыкальной драматургии как две различные музыкально-интонационные сферы образов. Одна — лирическая, созерцательного характера, связанная с размышлением,— ею начинается произведение; другая — активная, действенная, полная энергии, размаха,— впервые отчетливо выявляется в четвертой части «Молотьба» и, развиваясь, ведет к финалу. Контрастность этих сфер подчеркнута ладовой окраской: минорный — для первой, мажорный — для второй.

Жанр «Поэмы» родствен ораториально-кантатному типу музыки. В ней ясно ощутимы связи с русской классической кантатой, особенно в том огромном значении, которое имеет в ней лирический элемент (вспомним кантаты С. Танеева и С. Рахманинова). Соотношение же исполнительских ресурсов в «Поэме» весьма необычно. Наибольшая роль принадлежит хору. Шесть номеров созданы целиком для хора в сопровождении оркестра. Из четырех, предназначенных для солистов, в трех принимает участие и хор. Только в одном номере цикла («В том краю») отсутствует хоровая партия. При этом роль певца-солиста тоже весьма значительна. Функция оркестра, хотя и важная, все же уступает вокальному элементу. Наибольшее значение имеет оркестр в создании пейзажных («Поет зима») и пейзажно-обрядовых образов («Ночь под Ивана Купала»), а также для создания эмоционально-образного фона в таких частях, как «Молотьба», «1919...», «Крестьянские ребята», «Я — последний поэт деревни...», «Небо— как колокол...». Собственно оркестровых фрагментов в цикле нет. И еще одна особенность свойственна этому ораториальному произведению, сближение и органическое сочетание двух разных жанровых пластов — эпического и лирического. «Поэма памяти Сергея Есенина» — одно из прекрасных произведений советской музыки. Воплощая в нем лирическую тему есенинской поэзии — «любовь к родному краю», Свиридов раскрывает также важные для поэта грани этой темы: поэт и Родина, поэт и народ, поэт и революция. Он показывает их во всей сложности и противоречивости, свойственных Есенину, не сглаживая остроту и трагизм его переживаний. Как и стихи Есенина, музыка Свиридова выросла на почве русской, вспоена соками крестьянской жизни, вскормлена родной землею. Ее национальное своеобразие — не в фольклорных заимствованиях. Их у композитора нет. Но поет он так же, как поет народ. Музыка его проста, возвышенна, естественна и точна в своей образно-эмоциональной выразительности. Композитор использует в «Поэме» различные средства выразительности, свойственные народной музыке. Здесь столь характерные кварто-квинтовые и трихордные попевки, диатоника и пентатонические обороты, вариационное развитие, ладовая и метрическая переменность, разнообразные народно-песенные жанры, различные и своеобразные колокольные звучания, проходящие сквозь всю композицию. Но дело не только в использовании этих средств. Создать произведения о Родине такой красоты, поэтичности и возвышенности по силам лишь подлинно народному таланту. Таким талантом одарен Г. В. Свиридов.

Георгий Свиридов. Поэма памяти Есенина

Состав исполнителей: тенор, хор, оркестр.

История создания

В 1968 году в беседе с корреспондентом одной из ленинградских газет, Свиридов рассказал: «Моим любимым поэтом всегда был Блок. Но однажды — а произошло это в ноябре 1955 года — я встретился в Ленинграде со знакомым поэтом, и он долго читал мне

Есенина. И тут есенинские стихи как-то особенно запали мне в душу. Воротясь домой, я долго не мог заснуть, все повторял про себя запомнившуюся строфу. И неожиданно родилась музыка. Просидел я за фортепиано не вставая, почти пятнадцать часов! Так была написана первая песня на есенинский текст, ставшая потом ключевой в моей «Поэме памяти Сергея Есенина». Остальные песни сочинились за две недели, залпом».

Первоначальным замыслом было — написать цикл романсов для голоса и фортепиано, но вскоре композитор понял, что создаваемое сочинение далеко выходит за рамки камерного. Получилась, по существу, оратория для солиста, хора и оркестра, хотя и названная поэмой. Так она и осталась существовать в двух вариантах — симфоническом и фортепианном.

Появление поэмы было особенно важно потому, что она стала как бы окончательной реабилитацией Есенина (1895—1925), долгие годы по существу запрещенного. О нем старались не упоминать, его стихи не входили в школьный курс литературы, его не издавали. Причиной тому был трагический уход из жизни: в счастливой советской стране кончать жизнь самоубийством было преступно. Простили это только Маяковскому — любимому поэту Сталина. Свиридов отобрал девять стихотворений и отрывков разных лет: «Край ты мой заброшенный» (1914), «Поет зима» (1910), «В том краю, где желтая крапива) (1915), «Молотьба» (1916), «Ночь под Ивана Купала» (его композитор разделил на две части, «За рекой горят огни купальные» и «Матушка в купальницу», редакторская дата 1914—1916), фрагмент поэмы «Песнь о великом походе» (1925), названный композитором «Крестьянские ребята», «Я — последний поэт деревни» (1920) и строфы, начиная со строки «Небо — как колокол», из большого стихотворения «Иорданская голубица» (1918).

Ключевой Свиридов считал часть «Я — последний поэт деревни», с которой и начал сочинение. Первое исполнение Поэмы состоялось 31 мая 1956 года в Москве, в зале имени Чайковского. Выступая по радио перед премьерой, композитор сказал: «В этом произведении мне хотелось воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ей страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию всегда волнующей. Именно эти черты творчества замечательного поэта дороги мне. И мне хотелось сказать об этом языком музыки.

Музыка

Поэма памяти Сергея Есенина — одно из самых значительных сочинений Свиридова. Состоящая из десяти частей, она делится на три крупных раздела. Первый, из четырех частей, посвящен старой крестьянской Руси. Второй, включающий в себя пятую и шестую части, — аналог симфонического адажио, пленительные картины ночи. Последний раздел посвящен приходу новой эры в жизни Руси.

В 1-й части, «Край ты мой заброшенный», возникает образ-символ, воплощающий простор и печаль бескрайних русских равнин. Ее основной напев близок старой крестьянской песне, задумчивой, проникнутой тоской. Созданию яркого образа способствует оркестровка. В начале — гудение басов с парящим вверху флажолетом контрабаса, холодные звуки флейты, звон челесты и арфы, имитирующие далекие удары колокола. А далее — резкие аккорды и оркестровые взлеты, звучащие как порывы ветра и страшные удары вороньих крыльев. 2-я часть, «Поет зима», почти полностью посвящена столь символичному для русского искусства образу вьюги, метели — то удалой, полной богатырской силы, то яростной, то, наконец, утихающей. 5-я и 6-я части, идущие без перерыва и объединенные общим названием «Ночь под Ивана Купала», — вдохновенный, одухотворенный и чарующий ноктюрн. В 8-й части, «Крестьянские ребята», царит удаль, хлесткость, бойкость. Ее истоки в старых солдатских песнях, в красноармейских частушках времен гражданской войны. Ощущается близость с всенародно известным «Яблочком». Оркестр звучит, словно гигантская гармонь с колокольцами и переборами. Резким контрастом, скорбно и отрешенно звучит 9-я часть, «Я — последний поэт деревни», отдельные мелодические обороты которой роднят ее с начальной частью

произведения. Но за внешней отрешенностью — громадное внутреннее напряжение, острота переживаний. Финал — «Небо — как колокол» — эпически торжествен и величав.

Георгий Свиридов. Курские песни

Состав исполнителей: смешанный хор, альт-соло, два рояля, орган, ударные.

История создания

1950— 1960-е годы — время полного расцвета свиридовского творчества. Одно за другим появляются произведения непреходящего значения. В 1964 году, вслед за несколькими сочинениями на стихи Блока, возникает принципиально иной цикл — кантата для хора и симфонического оркестра «Курские песни». После многих обращений к любимым и разным поэтам, от Бёрнса до Маяковского, композитор приник к народному источнику. «Часто я вспоминаю свою родину — Курский песенный край, — писал композитор в дневниковой тетради. — Россия была богата песней, Курские края — особенно. До 50-х годов (как я знаю) хранились в памяти народных певцов и певиц передаваемые изустно из поколения в поколение дивные старинные напевы. Как они прекрасны, как они оригинальны, своеобычны, какая радость — слушать их».

Обратившись к сборнику песен Курской области, составленному фольклористом Рудневой, в котором были опубликованы исконные образцы фольклора малой родины Свиридова — лирические протяжные, покосные, свадебные, бурлацкие, хороводные, — композитор отобрал семь различных песен для семи небольших частей кантаты, объединенных общей музыкально-поэтической идеей. Это «Зеленый дубок» (девичья лирическая), «Ты воспой, воспой, жавороночек» («тягальная» — мужская протяжная), «В городе звоны звонют» (сва дебная), «Ой, горе, горе лебедоньку моему» (лирическая), «Купил Ванька себе косу» (покосная, лирическая), «Соловей мой смутный» (лирическая, бурлацкая) и «За речкою, за быстрою» (хороводная, так называемая тапочная, с особенным плясовым движением; курский вариант общеизвестной «Веселой беседушки»).

«За отдельными зарисовками можно увидеть нечто глубокое, серьезное, — пишет исследователь творчества Свиридова А. Сохор. — Перед нами проходит история крестьянской девушки. Она любит, гуляет с милым, выходит замуж, становится матерью, страдает от измены мужа, горюет в «золотой клетке». Проходит через кантату и другая линия — бодрых весенних настроений... Возникают раздумья о судьбе русской женщины, о ее прекрасной душе, о ее возвышенном этическом облике. Картины быта и природы сливаются с этим глубоко человечным образом».

Премьера «Курских песен» состоялась практически сразу после их написания, 13 июня 1964 года в Москве, в Большом зале консерватории. В 1985 году Свиридов переработал кантату, сделав сопровождение хора не оркестровым, а ансамблевым — из оригинального и выразительного сочетания двух роялей, органа и ударных. В таком виде кантата была впервые исполнена 7 мая 1987 года.

Музыка

«Курские песни» знаменуют собой начало нового периода творчества Свиридова, более того — нового важного течения во всей русской музыке. Их новизна — в подходе к народным песням не как к сюите фольклорных обработок, а некоему целому, пронизанному одной мыслью. Представляющие по внешним признакам обработки народных песен, части кантаты на деле являются самостоятельными композиторскими произведениями. «Композитор и не пытался точно воспроизвести песню или дать к ней своей музыкой исторической комментарий, — читаем в статье известного фольклориста И. Земцовского. — Он создал самостоятельное произведение, глубоко национальное по образности, уходящее в седую древность, но дышащее вечно молодой и буйной весенней силой. Это другая песня, другой жавороночек, но это подлинно народное восприятие весны, открывающей дорогу новой жизни. Это свободное обращение с текстом песни и

замечательное проникновение в его неустаревающий подтекст, который намного старше и долговечнее... сюжета».

Во 2-й песне, «Ты воспой, воспой, жавороночек», звучит по-весеннему бодрая, упругая мелодия, которую сопровождает радостный звон в оркестре: возникает картинка удивительной свежести. Трогательно печальна 4-я, хороводная песня «Ой, горе, горе да лебедоньку моему» с солирующим альтом, прозрачным узором аккомпанемента. 5-я песня, «Купил Ванька себе косу», — яркая жанровая картинка. Поведение героя, изменившего жене, обсуждается всем миром. Напев звучит то у тенора-соло, то у хора, то переходит к басу. Временами звучат отдельные реплики солистов хора. 6-я песня, «Соловей мой», проникнута тоской, в ней нагнетается напряжение, которое выливается в финале — «За речкою» (№7), картине общего отчаянного веселья, за которым скрыта грозная сила.

Г. Свиридов - "Время вперёд!" (сюита)

«Время, вперед!» — сюита из музыки к фильму режиссера М. Швейцера по одноименному роману В. Катаева, посвященному строительству Магнитогорска, написана композитором в 1965 году. В сюите шесть частей. Первая из них — «Уральский напев» Часть эта основана на двух музыкально-тематических образованиях, как бы символизируя Урал — стык Европы и Азии. С суровой и резкой по тембру темой засурдиненных труб и тромбонов, напоминающей звучание азиатских зурн или карнаев, контрастирует мягкий хорал деревянных духовых с его чисто русским колоритом. Заключает часть проведение первой темы в строгом трехголосном изложении струнного оркестра. Вторая часть — «Частушка» — коротенький, бойкий мотив, виртуозно разработанный композитором. Беспрерывно варьируясь, он перебрасывается от одной группы инструментов к другой, в то время как рояль и тарелки имитируют непрерывно звучащий балалаечный перебор. В конце пьесы слышны как бы топот пляски и крики толпы, изображаемые глиссандо тромбонов.

Третья часть — «Марш» — картина постепенно приближающегося мощного шествия. Четвертая часть — «Маленький фокстрот» — изящная оркестровая пьеса с тонкими, легкими и хрупкими звучаниями. Это, конечно, не бытовой танец. Композитор нашего века «опоэтизировал» современный фокстрот, подобно тому, как композиторы прошлого опоэтизировали, например, менуэт или вальс. Следующая часть называется «Ночь». Это картина ночного покоя, спящей земли. Первая половина пьесы построена на звучании низких регистров струнных инструментов, вторая, как бы колыбельная песня, появляется у засурдиненных труб и переходит в хор скрипок, играющих в высоком регистре. Последняя часть сюиты — «Время, вперед!» — представляет собой музыкальное воплощение безостановочно бегущего времени. Эта исключительно яркая находка композитора снискала себе самую широкую известность. Использованная в целом ряде кинофильмов, теле- и радиопередач, эта музыка, соединяющая в себе одновременно стремительность и мощь, действительно, может служить символом нашего времени.

Г. Свиридов - сюита "Метель"

Основой оркестровых иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Метель» послужила музыка Георгия Свиридова к фильму того же названия. Музыка Свиридова как нельзя более соответствует духу пушкинской повести, её простоте и безыскусности, простодушию ее героев, их цельному, гармоническому восприятию жизни. Следует вспомнить, что Свиридов начал свою музыкальную биографию с романсов на слова А. С, Пушкина. «Метель» в чем-то перекликается с юношеским вокальным циклом композитора. Это музыка, насквозь пронизанная мелодическим началом, которое в ней решительно преобладает. Гармонии очень просты, хотя подчас оригинальны и изысканны в своем роде. Весь оркестровый колорит изобличает, однако, современного мастера, тонко стилизующего иную музыкальную эпоху. Краски оркестра легкие, свежие, акварельные.

Преобладают тембры струнных и деревянных духовых инструментов, иногда возникает и полная оркестровая звучность. Первая часть, «Тройка», служит своеобразной заставкой к произведению. На фоне непрерывного движения возникает напев ярко выраженного русского характера, как бы летящий над бесконечной снежной равниной.

Вторая часть — «Вальс», в котором выделяется своеобразное «трио», исполняемое деревянными духовыми инструментами. Далее следуют «Весна и осень»—две маленькие картинки, наподобие тех, что иной раз рисовались на старинных шкатулках; «Романс», стилизованный в манере любовной лирики начала прошлого века; «Пастораль» с преобладающим звучанием гобоев — этих характерных «пастушьих» музыкальных инструментов. Тембровым и динамическим контрастом врывается музыка «военного марша», изображающего вступление гусарского полка в городок. Пьеса—«Венчание» начинается трепетным звучанием струнных — как бы пламя свечей, горящих перед церковными образами; затем слышится мелодическая фраза скрипок, полная глубокого чувства; она сменяется пением хора струнных, в которое вплетается торжественный тембр медных духовых инструментов.

Характеристика творчества Р. Щедрина (р. 1932)

«Человек мира» - так называли Родиона Константиновича Щедрина современники. Это выдающийся композитор нашего времени.

Родион щедрин – личность общественная. Долго он руководил союзом композиторов РФ (1972 – 1989), сменив на посту Шостаковича. Во многих странах мира он проводил мастер-классы. Щедрин – народный артист СССР, лауреат государственной и Ленинской премий, член-корреспондент Баварской Академии наук, член Международного музыкального совета ЮНЕСКО, американского Листовского общества и ряда других крупных международных организаций.

Обширен круг друзей и знакомых композитора. Среди них Борис Пастернак, Белла Ахмадулина, Андрей вознесенский, Марк Шагал, Пьер Карден, Майя Плисецкая (супруга). Из композиторов Родион Щедрин считает наиболее близкими людьми поляка Кшиштофа Пендерецкого, француза Оливье Мессиана.

Учился в Московской консерватории на двух факультетах – теоретико-композиторском (в классе Ю. А. Шапорина), и фортепианном (у профессора Я. В. Флиера). Известность. Первый фортепианный концерт, за который, будучи студентом 4 курса был принят в союз композиторов и удостоен премии на всемирном фестивале молодежи и студентов в 1955 году. А вскоре на экраны вышел фильм «Высота» с музыкой Щедрина. Песня «Не кочегары мы, не плотники…».

С этой песней оказались связаны личные события. За музыку к К\ф Щедрин получил гонорар – купил машину «Победа» (приехал на литературный вечер к Лиле Брик. Встретил Майю Плисецкую).

С этого времени – много сочиняет, популярность растет. Работает во многих <u>жанрах:</u>

Оперы: «Не только любовь», «Мертвые души», «Лолита».

Балеты: «Конек-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой».

Симфонические произведения: 2 симфонии, концерт для оркестра «Озорные частушки», увертюра «Праздничные фанфары», концерты для оркестра «Звоны», «Хороводы», Российские фотографии для струнного оркестра и др.

Концерты: 5 фортепианных, концерт для трубы с оркестром, концерт для виолончели с оркестром, концерт для альта с оркестром.

Фортепианные произведения: 24 прелюдии и фуги (2 т.), «Полифоническая тетрадь» (25 прелюдий), «тетрадь для юношества».

Вокально-симфонические произведения: «Бюрократиада» - курортная кантата для солистов, хора и малого симфонического оркестра, «Поэтория» - концерт для поэта в

сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра, «Казнь Пугачева» – поэма для хора и др.

Темы, образы творчества

Современные гражданские темы – история, бюрократия, колхозная жизнь.

Образы русской природы, тема русской истории.

Психологизм, внутренние противоречия («Анна Каренина», «Мертвые дущи»).

Черты стиля.

Его творчество неразрывно связано с процессами современной музыки и всегда устремлено к новому. Все становится объектом его внимания. Он не ориентируется на один стиль и все время работает в движении, в развитии (алеаторика, сонорика, додекафонная техника). Его произведения новы.

Например, во Втором фортепианном концерте перед исполнителем стоит сложная задача. Он поручает фортепиано труднейшую партию, которая требует умения импровизировать. Во второй части концерта, которая называется «Импровизация», в некоторых эпизодах солист должен играть когда хочет, вести себя агрессивно, не считаясь с ритмом оркестра, как будто стремиться ему помешать. В других эпизодах солист обязан сохранять ритм, но при этом свободно импровизировать. Извлекая любые звуки.

Еще более сложно написан Третий концерт, полный неожиданных контрастов, напористый. Агрессивный, жесткий. Идея произведения – поиск утраченной гармонии, движении от хаоса звуков к единственной в концерте теме в конце произведения. Концерт так и называется «Вариации и тема». А перед появлением темы пианист должен на выбор сыграть отрывок из любого классического концерта для фортепиано с оркестром, например, Чайковского, Грига, Рахманинова, Прокофьева и других композиторов по желанию исполнителя. Именно эта классическая музыка, по замыслу Щедрина, становится «спасением» в хаосе «расколотого мира» и дает возможность солисту собрать темы концерта в единое целое.

Возникает впечатление, будто произведения, написанные в разные периоды жизни, не имеют между собой ничего общего. Но это впечатление ошибочно.

В творчестве Щедрина существуют общие черты: неофольклоризм! (даже в «Поэтории» - концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи Андрея Вознесенского. Стихи должен был декламировать А. Вознесенский, а партию сопрано исполнять Людмила Зыкина – композитор сам выбрал ее «народный голос», фольклорные интонации).

Оратория «Ленин в сердце народном» на подлинные тексты. В ней опять зазвучал голос Зыкиной.

Колокольность – Второй концерт для оркестра «Звоны»,

Русский стиль - «Фрески Дионисия» для камерного ансамбля, «Стихира на тысячелетие крещения Руси» для симфонического оркестра, концерт для оркестра «Хороводы», оркестровая пьеса «Хрустальные гусли».

- театральность, которая возникает из-за обилия контрастов (часто парадоксальных, неожиданных, как у Прокофьева),
- раскрытие цельного художественного образа через многообразие сменяющихся музыкальных «кадров» (подобно киномонтажу).
- частушечность (оригинальное отношение к фольклору). Например, финал первого фортепианного концерта – звучит песня «Балалаечка гудит», «Семеновна». Частушка-страдание в финале Первой симфонии, частушка появляется в балете «Конек-горбунок», опере «Не только любовь», концерте «озорные частушки»
- мелодии – предпочитает использовать не развернутые, протяженные мелодии, а небольшие попевки.

- полифоничность (ценил творчество Баха. Если бы Бах жил в XX веке, он, наверное, писал бы свои фуги, как Шостакович и Щедрин. Цикл «24 прелюдии и фуги» «Музыкальное приношение» - 300-летие Баха).
- четкая форма, конструктивизм.
- жесткий ритм, острота, токкатность.

Опера «Мертвые души»
Написана по поэме Н. В. Гоголя. Композитор работал над ней более 10 лет, завершил оперу в 1977 году.
Либретто композитора.
Премьера: Москва, Большой театр, 7 июня 1977 г
Гоголевские герои неоднократно появлялись на русской оперной сцене. На сюжеты Гоголя писали Чайковский («Черевички»), Римский-Корсаков («Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»), Мусоргский («Женитьба», «Сорочинская ярмарка»), Шостакович («Нос»), А. Холминов («Шинель»), Ю. Буцко («Коляска»).
Произведение Гоголя «Мертвые души» - масштабное, многомерное, в нем нет положительных героев, не содержится любовной интриги, а возвышенный лирический пафос авторских высказываний сочетается с едкой сатирой, доходящей до гротеска. Сюжет, казалось бы, для оперы малоподходящий.
Драматургия. Щедрин построил развитие оперы на контрастном сопоставлении двух образных линий, не пересекающихся друг с другом. Они идут параллельно, но не сталкиваются. Одна линия – помещичья Русь – сатирические портреты торговцев мертвыми душами. Другая линия – народная Русь - эпические народные сцены. «Здесь мне видится вопрос – кто же мертвые. А кто живые души гоголевской поэмы» - Щедрин.
Идейным центром его оперы стал образ дороги, образ России. Он сообщает произведению подлинно лирический характер, контрастный всему, что связано с похождениями Чичикова. В опере, как и у Гоголя, два плана — поэтический и сатирический.
Композитору в равной мере удалось передать и поэзию русской природы, и низменный, лишенный поэзии мир «мертвых душ». Р. Щедрин нашел яркие, характерные краски для воплощения образов Чичикова, Манилова, Коробочки, Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, чиновников.
Сатирические персонажи
В опере 34 персонажа. Композитор воссоздает образы с помощью яркой интонации (это позволяет яркий стиль Гоголя). Каждый персонаж у Гоголя имеет свою, только ему присущую манеру высказывания: через его речь воссоздается характер героя. Щедрин для каждого нашел индивидуальную музыкальную интонацию, заостряя их, преувеличивая.
Текст Гоголя он сохранил, только иначе его смонтировал: выделил в нем и подчеркнул «ключевые слова», смысловые акценты. В результате получились «интонационные портреты», поданные в пародийном плане.
Вокальные интонации Щедрин дополнил звучанием соответствующих инструментов, усилив тем самым их выразительность.
Так, сладчайшим восторженным фразам Манилова (приторная сладкоречивость, закругленные интонации с нарочито «чувствительными» задержаниями, мягкие окончания, украшения) сопутствует флейта,
неуклюжая размашистая речь Собакевича (широкие ходы, долбящая интонация – тупость) усилена грузным звучанием двух контрабасов.
При появлении Ноздрева (хвастун, задира – интонация острая, размашистая) ударные и валторны имитируют звон разбитой посуды.

Торопливую речь боящейся продешевить Коробочки (интонации причита, секундовые мотивы, в дуэте – скороговорка – поток слов) сопровождает бормотание фагота,
а визгливым репликам Плюшкина (монотонное заикание речи, срывы на фальцет, одинаковые интонации – безжизненность) вторит гобой и т. д.
Каждый персонаж имеет «арию-портрет». В этих ариях-монологах сконцентрированы характерные для каждого героя музыкальные интонации. Они же сохраняются в ансамблевых сценах с их участием, даже в таких, как 16-голосный ансамбль третьего действия, который называется «Толки в городе» и обсуждает продажу мертвых душ.
Главный герой Чичиков обрисован по-иному. Деятельный, предприимчивый, он способен к мгновенному перевоплощению, и его речь постоянно меняется в зависимости от того, с кем он имеет дело, от ситуации, в которую он попадает в результате своих авантюрных похождений. 1. Он ловко подлаживается к каждому собеседнику и поет, будто надевая на себя, его интонации.
2. А в обществе – распевность, красивость интонаций. 3. Лишь наедине с самим собой Чичиков позволяет себе расслабиться, и тогда его музыкальная речь становится раздраженной, неустойчивой: «чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы. Ну чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы! Эк штука: разрядились в бабьи тряпки!». Его волнение понятно: на балу у губернатора афера с приобретением мертвых душ стала достоянием гласности.
Вторая лирико-эпическая линия оперы воплощает гоголевскую тему России. Здесь возникает образ дороги, бесконечно уходящей куда-то вдаль по бескрайним просторам, над которыми под перезвон колокольчиков широко разливается песня ямщика. Одна сцена в опере так и названа «Дорога».
Во всех народных сценах господствует песенность. Это из гоголевской поэмы, которая пронизана песенностью. Песни в опере звучат в той манере, которая присуща истинно русскому народному пению с «неотшлифованными» вокальными интонациями. Они поются так называемым «открытым звуком». Песни поет хор из 28 человек, сидящий в оркестровой яме. Там же находятся и запевалы, пение которых хор сопровождает, то подхватывая мелодию, то подпевая различными способами: открывая и закрывая рот ладонью, с закрытым ртом, полуоткрытым ртом с неясной дикцией и приблизительной высотой звука. Все песни сочинены Щедриным без единой музыкальной цитаты. Использован только подлинный текст ямщицкой песни «Не белы снеги». Она имеет в опере особое смысловое значение. С нее начинается и ею завершается опера. Выбор текста неслучаен. Это есть в тексте у Гоголя.
Песенные сцены оперы отражают присущую поэме Гоголя линию лирических отступлений – размышлений о России. Они связаны с действием, но и приобретают обобщающее значение, звучат как песня о страдающем народе, как символ Родины.
Композиция – рондальность (лирические отступления). Сцены строятся с последовательным нарастанием напряжения, могут переходить в пантомиму (ругань, потасовки), т. е сквозное развитие.
Сцены связывают реплики-рефрены (Например, Манилов: «Майский день», Коробочка «Ох, батюшка, беда»).
Значение массовых сцен, ансамблей. Щедрин – мастер сатирической характеристики («Толки в городе»).
Полифоничность (канон у Манилова).
Роль оркестра.
Персонификация тембров.
Самостоятельные оркестровые эпизоды (пантомима, кульминация действия). Автор ввел в оперу такое новшество, как замену скрипок оркестра камерным (вторым) хором, а главное — деление сцены на две параллельные сцены, расслоив оперу как бы на две автономно идущие оперы — "народную" и "профессиональную".

Опера «Не только любовь» написана в 1961 г. и тогда же поставлена в театрах Новосибирска, Перми и Москвы. К сожалению, опера недолго продержалась в репертуаре. Причиной тому были и отдельные недостатки драматургии произведения, и весьма неточная, неглубокая режиссура спектаклей, не раскрывшая особенностей формы и стиля оперы.

Оперный «первенец» Щедрина был тепло встречен музыкальной общественностью. Критики единодушно отмечали своеобразие и новизну языка оперы. В 1965 г. режиссер Б. Покровский силами студентов талантливо и убедительно поставил оперу на сцене Учебного театра ГИТИС. «Не только любовь» с успехом звучала в концертном исполнении и по радио, она записана на грампластинки.

Опера «Не только любовь» — произведение новаторское. Она во многом отходит от привычных оперных канонов, но зато в ней живо, увлекательно, мастерски обрисованы картины и образы современной русской деревни.

В опере Щедрина нов, самобытен прежде всего склад и характер музыки. Внешне музыка очень проста, но какое богатство чувств, сколько лирики и юмора заложено в ней! Какая во всем правда и естественность выражения! Тут все дело в музыкальной интонации, в ее исторически конкретной точности, в ее соответствии образам и драматическим положениям избранной темы.

Родион Щедрин обратился к движущемуся, разноголосому, необъятному в своей пестроте музыкальному быту современной русской деревни. И он услышал самое звонкое, самое главное в нем — частушку. Композитор угадал в частушке поэтическое выражение народной музыкальной речи и мышления. Заслуга Щедрина в том, что он первым из советских музыкантов обратился к этой богатейшей, гибкой, беспредельно отточенной народом песенной форме, смело развил ее и дал ей новую жизнь в сфере так называемой «большой» музыки. Опера вся построена на частушке. Это ее стиль, ее главенствующее музыкальное звучание (хотя композитор использует в опере и другие песенные формы).

Опера «Не только любовь» создана по мотивам рассказов Сергея Антонова. В либретто В. Катаняна сохранены присущие стилю этого писателя лиризм, простота интриги, сдержанность чувств. В этой словно акварелью написанной опере нет больших драматических событий. Все ее содержание ушло «в глубину». Можно сказать, что движение в опере совершается не столько «от действия к действию», сколько «от состояния к состоянию». Этд черты в какой-то мере идут от чеховской драматургии.

Главная идея оперы — идея нравственная. В образе председателя колхоза Варвары Васильевны, женщины большой и чистой души, воплощена мысль о сложном, нелегком пути человека к счастью. Много испытаний положено ей пройти, много горечи испить. Этот прямой, затаившийся характер однажды взрывается, но силой воли усмиряет себя, не дав себе права преступить нравственный закон честности в отношении к людям.

Построение оперы таково, что весь свет музыки, слова, драматического движения направлены на Варвару. Остальные персонажи подчинены ей, действуют в зависимости от ее поступков. Пожалуй, одна Варвара до конца раскрывает себя в музыке. В ее партии частушка использована меньше. Воссоздавая образ женщины, уже перешагнувшей рубеж молодости, много испытавшей на своем веку, композитор охотно обращается к стилю протяжной русской песни.

Музыкальный портрет Володи Гаврилова весь построен на контрастах. Ветреный, задиристый, «напускающий на себя» парень, то и дело напевающий модные мотивчики, он таит в душе нерастраченное чувство, нежность.

Важное место в опере принадлежит жанровым сценам. Вот где частушка расцветает всей радугой своих чувств и красок! Щедрин не только цитирует и разрабатывает подлинные частушечные мелодии, но также создает свои, оригинальные частушки, близкие по характеру к народным. Он глубоко постиг язык, склад и форму всех видов частушечного жанра: нежных девичьих напевов, нарочито грубоватых, речитативных мужских припевок, тончайших страданий, озорных скороговорок и частушек «под язык» — несть числа богатству, которое народ наш творит ежедневно, ежеминутно, творит на виду у всех, дома, на улице, в поле...

Характеристика творчества Альфреда Гариевича Шнитке (1934 – 1998)

Отечественный композитор второй половины XX века. Одаренный музыкант философского склада ума, обладавший поистине универсальной эрудицией. Он был человеком скромным, доброжелательным. Он был лишен чувства зависти, умел искренне радоваться успехам других, а по отношению к себе, напротив, был чрезвычайно строгим и самокритичным.

Его семья имеет многообразные национальные корни. Мать была немкой, отец – литовско-еврейского происхождения. «Я не русский, а полунемец, полуеврей, родина которого – Россия», - говорил о себе впоследствии композитор.

Отношения с Союзом советских композиторов не сложились. Ораторию «Нагасаки» - отнеслись крайне недоброжелательно. ССК требовал от композиторов откликаться на общественно-политические события, сочинять музыку о борьбе за мир, космос, освоении целины, о революции, гражданской и Отечественной войне. ССК осуждал любые авангардные эксперименты.

Шнитке не мог писать музыку «на заказ», на темы, продиктованные «сверху». Его дарование не могло ужиться с идеологическим диктатом. К тому же его музыкальный язык был сложным, непривычным, не вписывался в традиционные рамки. Поэтому даже те сочинения, которые Шнитке писал на официальные темы, подвергались в Союзе композиторов беспощадной критике. Кстати, они не нравились и самому автору. Так, одно из произведений этого списка – «Песни войны и мира» - он назвал самым худшим из всего им созданного.

<u>Деятельность.</u> Преподаватель московской консерватории – вел инструментовку, чтение партитур, полифонию, композицию на теоретико-композиторском факультете. Его отношение к собственной педагогической деятельности было строгим, даже беспощадным. Он полагал, что в силу особенностей своего характера не должен был преподавать. («Нас трое, и мне легко разговаривать. Если бы пятеро, то было бы труднее. А человек десять – я сидел бы и молчал»). Преподавание отнимало время для творчества, и в 1972 году Шнитке без сожаления расстался с этим видом деятельности.

Выступал с лекциями. Он стремился познакомить аудиторию с современной музыкой, рассказывал о ней.

Шнитке регулярно выступал в печати. В своих статьях и исследованиях он писал о творчестве советских и современных зарубежных композиторов. Писал талантливо, ярко, умно.
Судьба произведений Шнитке особенно в 60 – 70-е годы складывалась непросто. Они были известны в среде профессиональных музыкантов. На родине не издавались. В концертах звучали крайне редко, исполнялись более всего за границей. Из-зи этого многие из своих сочинений композитор долгое время не имел возможности услышать «вживую», поскольку выехать за рубеж было проблематично. «Неблагонадежных» чаще всего не выпускали. Шнитке был в их числе. Лишь в 1967 впервые получил возможность присутствовать на фестивале «варшавская осень», в концертах которого прозвучало его произведение «Музыка для фортепиано и камерного оркестра». Регулярные поездки начались с 1977 года.
Шнитке всегда находился в поиске. Поиск идей, тем, образов.
Образный мир музыки Шнитке огромен. Это звучащая Вселенная, бесконечная, как само мироздание. Шнитке находился одновременно во всех эпохах, объединял прошлое и настоящее, сиюминутное и универсальное, объединял «вчера», «сегодня», «всегда». Охватывал весь духовный опыт человечества. В его музыке есть все – радость и боль, отчаяние и надежда, личное и внешнее, созидательное и разрушительное, реальное и потустороннее и многое другое.
В музыке Шнитке возникает огромное сверхнапряжение. Это мир огромной внутренней боли и трагических потрясений. Но всегда присутствуют в нем вера в высшую гармонию, красоту души, величие духа.
Трагическое содержание (оратория «Нагасаки – город скорби» на текст стихотворения А. Софронова и стихотворений японских поэтов. Сюжетом послужили трагические события августа 1945 года – атомная бомбардировка американцами японских городов Хиросимы и Нагасаки. С этими же событиями связан сюжет оперы «Одиннадцатая заповедь» - о судьбе американского летчика Клода Изерли, бомбившего Хиросиму, который требовал суда над собой за свое чудовищное преступление против человечества). Эти произведения отразили ужас, потрясение, которые испытывали люди в конце Второй мировой войны.
Добро и зло – второй скрипичный концерт (источником замысла стало евангелие. Тема страданий, предательства, смерти и Воскрешения. В партитуре 2 контрастные группы. Положительные образы – Иисус и его ученики представлены солирующей скрипкой и струнными. Отрицательные – Иуда и враждебная христианам толпа – характеризуются звучанием духовых, ударных, фортепиано и, «изменившего» струнным, контрабаса).
Концепция связи времен – симфонии №1, 2, 3, 4.
Жанры творчества
Симфонические произведения:
4 симфонии, 6 кончерто гроссо, «Гоголь-сюита», «(Не) сон в летнюю ночь» («Не по Шекспиру»), пианиссимо, Музыка для фортепиано и камерного оркестра.
4 концерта для скрипки с оркестром, 2 концерта для виолончели с оркестром. Концерт для фортепиано с оркестром, концерт для альта с оркестром, монолог альта с оркестром.
Камерные произведения: 4 квартета, сонаты, сюиты.
Оперы: «История доктора Иоганна Фауста», «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо».
Балеты: «Лабиринты», «Желтый звук», «Пер Гюнт».
Хоровые произведения: Реквием, кантата «история доктора Иоганна Фауста», Стихи покаянные для смешанного хора.

Формирование стиля. Эдисон Денисов привозил с зарубежных фестивалей записи авангардной музыки. Шнитке изучал их и обнаружил, что официальная пропаганда,

называвшая западный музыкальный авангард «чудовищным хулиганством», являлась «сознательной ложью».

Большим событием для Шнитке стала встреча с итальянским композитором-авангардистом Луиджи Ноно. На демонстрацию музыки, которую Ноно привез в ССК, Шнитке, Денисова и других молодых композиторов не пустили, и они слушали ее, стоя за дверью. Вот это «подслушивание» оставила неизгладимое впечатление, стало решающим моментом для выбора творческого пути. Он стал изучать партитуры, изучать новые техники композиций. Зарубежные композиторы: Луиджи Ноно, Штокхаузен, Лигети присылали ноты, записи.

В ранних сочинениях Шнитке преобладает серийная техника. Примером может служить произведение под названием «Музыка для камерного оркестра». Его идея – число 13. Из 13 звуков состоит серия, в каждой части 13 разделов, в оркестре играет 13 разных инструментов, использовано 13 разных ритмов.

Электронная музыка. Еще одним увлечением стали опыты с сочинением музыки на фотоэлектронном синтезаторе АНС (Александр Николаевич Скрябин) и Синти-100, находившемся в московской экспериментальной студии электронной музыки в музее А. Н. Скрябина. Некоторые фрагменты этой музыки Шнитке использовал в кинофильмах, а позднее записал в студии пьесу под названием «Поток». Она построена на очень низком звуке и его 64 обертонах.

Позже Шнитке порывает с экспериментами, это не цель творчества. Он считал, что нельзя сводить творчество к заполнению заранее разгороженных клеточек разной величины.

Но в это время – его музыка не исполняется и он пишет «в стол». Основным источником денежных средств становится киномузыка. Он написал музыку к 60 фильмам. Создавая музыку к К/ф, Шнитке сочинял в самых разных стилях: джаз, массовая песня, салонный романс, рок-музыка, стилизация классики и эксперименты с новыми техническими идеями.

С конца 60-х годов идея смешения техник становится для Шнитке определяющей (серенада для пяти музыкантов, Вторая соната для скрипки и фортепиано). Появляется новый метод полистилистика. Впервые прием полистилистики был применен в музыке к мультфильму «Стеклянная гармоника» (1968). Практическое применение полистилистики было обосновано композитором в теоретическом докладе на Конгрессе Международного Музыкального Союза в Москве в 1971 году.

Первая симфония (1972) явилась итогом творческой работы, поиска своего стиля. Создавая симфонию, Шнитке, по его словам, хотел создать в музыке свою модель мира, «найти новое отношение к симфонии». Первая симфония отразила взгляд композитора на мир, жизнь и искусство.

О содержании симфонии Шнитке говорил так: «…наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком, и человек живет на этих уровнях не оттого, что он беспринципен и не может выбирать. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии… Я попытался это взаимодействие самым открытым способом представить, совместить два уровня нашей жизни».

В симфонии соединяются самые разные стили, техники, жанры. Введены фрагменты музыки из собственных сочинений, из музыки Гайдна, Бетховена, Грига, Чайковского, И. Штрауса; средневековые хоралы, вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши, джаз; использовано наложение «живой музыки» на запись. В результате возникает необъятная панорама музыки разных эпох. Шнитке свободно переключается с одного стиля на другой, классическая музыка мгновенно сменяется авангардной, потом могут возникнуть в одновременном звучании разные жанры.

«Мне хотелось, - говорил композитор, - воспроизвести ощущения, которые возникают у вас, скажем, на площади, когда со всех сторон звучит разная танцевальная смесь».

Вспоминал он и о других реальных впечатлениях, которые отразились в симфонии. Одно из них очень мрачное – от похорон, когда на кладбище два духовых оркестра играли два разных марша одновременно. «…Страшнее я никогда еще ничего не слышал. Отсюда возникла идея объединения в финале несколько похоронных маршей». Другое впечатление было связано с беспрерывным гулом авиационных моторов на Внуковском аэродроме, близ которого одно лето жил Шнитке с семьей на даче в Переделкине. Оно отразилось в бесконечно гудящем низком звуке тромбонов в первой части симфонии.

Первую симфонию нужно не только слушать, но и смотреть, так как она написана в жанре инструментального театра. Во время игры музыканты ведут себя очень непринужденно и свободно перемещаются по сцене. Вначале ударник звонит в колокол. Затем, играя музыку вступления, на сцену поочередно выбегают оркестранты: первой – группа деревянных духовых инструментов, затем медных и струнных. Каждый наигрывает что-то свое, причем в очень быстром темпе. Это напоминает поведение оркестрантов перед началом концерта: кто-то настраивает свой инструмент, кто-то повторяет пассаж или срочно доучивает трудное место в своей музыкальной партии.

Начало симфонии с постепенным появлением музыкантов на сцене можно представить как своеобразное продолжение «Прощальной симфонии» Гайдна, которая кончалась тем, что музыканты каждый доигрывал свою партию, гасил свечу и по очереди тихо уходил за кулисы.

Прошло 200 лет («Прощальная» симфония Гайдна была написана в 1772 году). Музыканты появляются из вечности. Они возвращаются в реальную жизнь, чтобы поиграть симфонию, теперь уже другую. Они радуются такой возможности, ведут себя весело и бурно.

Последним на сцену выходит дирижер. Взмахом дирижерской палочки он прекращает звуковой хаос. Торжественно звучит оркестр. Действо начинается. Появляются разные мотивы и их «гибриды».

Музыканты при этом ведут себя очень свободно. Ходят по сцене, читают под взмахи дирижерской палочки газету.

Во второй части (скерцо) духовая группа вслед за флейтистом уходит за кулисы, чтобы поиграть симфонию оттуда. Вообще музыка этой части очень пестрая и вполне соответствует своему названию «скерцо», что значит «шутка». В ней много различных импровизаций, в том числе джазовых.

Третья часть (Ленто) – серьезная медленная часть с вкраплениями «всякой всячины». В ней оркестранты играют в разных ритмах независимо друг от друга, будто каждый размышляет о чем-то своем.

Завершается симфония траурной музыкой. В финале музыканты-духовики медленно выходят на цену, одновременно играя разные похоронные марши (марш Шопена, «Смерть Озе» Грига и др.), в которые вклиниваются мотивы вальса Иоганна Штрауса и Первого фортепианного концерта Чайковского. Внезапно на эту музыку обрушивается звуковой шквал и так же внезапно прекращается. Струнные инструменты поют одновременно 15 грегорианских хоралов «Sanctus» («Свят»). И вновь звучит траурная музыка. Раздаются удары колокола, и вслед за ними появляется грозная мрачная тема «Dies irae».

Далее просветление. На 66 голосов поют инструменты мелодию «Sanctus». Она устремляется ввысь. К небесам. А потом все как-то перепутывается с ритмами и мотивами бытовой музыки. Прошлое и настоящее таким образом совмещаются. В самом конце звучит записанная на пленке тема «Прощальной симфонии» Гайдна. Как и 200 лет назад, слушатели расстаются с симфонией и музыкантами. Весь звуковой хаос постепенно сходится в одну точку и исчезает в последнем звуке «до».

Так заканчивается симфония. Она была запрещена в нашей стране к исполнению. Однако вопреки запретам дирижер Рождественский продирижировал ее в 1974 году в Горьком.

Музыка ошеломила слушателей, вызвала бурную полемику в печати противников и сторонников.

Первая симфония явилась серьезным событием в творческой жизни и определила ведущую роль этого жанра в дальнейшем. С этого времени полистилистика стала у него универсальным методом сочинения музыки, причем в каждой последующей симфонии он находил соответствующие замыслу новые варианты соединения разнородного материала.

Так, в пятичастную Вторую симфонию (1979), которую Шнитке назвал «невидимой мессой», он ввел большие хоровые разделы на основе мелодий григорианских хоралов. Их строгое звучание контрастирует с экспрессивной симфонической музыкой.

Третья симфония (1981) содержит 33 темы-монограммы австро-немецких композиторов XVIII – XX веков. Шнитке использовал в симфонии фрагменты музыки Баха, Моцарта, Бетховена Вагнера, и. Штрауса, Хиндемита и др. Этот материал символизирует 300-летнюю звуковую историю австро-немецкой музыки.

Четвертая симфония (1984) – идея универсальности культуры воплощена через стилизацию духовной музыки трех вероисповеданий – православного, католического и протестанского. Он использовал мотивы старинных русских знаменных распевов, лютеранских и грегорианских хоралов, ввел элементы синагогального пения. Сначала темы искажены, затем с развитием они «выравниваются», сближаются интонационно.

Методические материалы

Тема 1. 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 2. 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.

Тема 3. 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.

Методические материалы по дисциплине
«Концертная деятельность и звукорежиссура»

Тема 1. 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.

Методические материалы

Музыкальный шоу-бизнес как часть арт – индустрии

В формировании основ американской индустрии развлечений лежит искусство народных развлечений - бурлеск как народная форма эстрады. Стремление к масштабности, помпезности, декоративности способствовало появлению понятия «шоу», означающее позднее яркое варьете-представление. Разновидности и формы эстрад стали адаптироваться к обстановке бизнеса, вырабатывая фундаментальные и конъюнктурные позиции. С эпохой научно-технической революции, с возможностью оснастить зрелище световыми, звуковыми и другими эффектами появляется понятие «шоу-бизнес, обозначающее сферу деятельности в области кино, эстрады, музыкальной индустрии и др. С развитием и внедрением в практику шоу-бизнеса новых технологий, компьютеризации, понятие «шоу-бизнес» распространилось и на создание светового, звукового, сценического оборудования и компьютерных программ. Продукция шоу-бизнеса создается в целях удовлетворения духовных, эстетических потребностей различных социальных и возрастных групп населения. Таким образом, под понятием «шоу-бизнес» подразумевают определенный продукт в индустрии развлечений.

В России шоу-бизнес начал складываться во второй половине XX века, заменив существовавшее ранее понятие «советская эстрада». Однако основы его были заложены еще в далеком прошлом.

Шоу-бизнес можно рассматривать как «индустрию развлечений», включающую производство и прокат кинофильмов, ТВ, театры, дефиле. Также можно рассматривать и как «музыкальный бизнес», основанный на поп-музыке, являющейся частью духовной культуры, воплощающей нравственные и эстетические ценности, чутко реагирующей на социальные изменения, происходящие в обществе. Музыкальное искусство, по данным социологических исследований, занимает первое место в досуговых предпочтениях общества, среди молодежной аудитории этот показатель составляет 60%.

«Продукты» и услуги данной сферы: теле- и радиопрограммы, развлекательно-игровые мероприятия, концерты, фестивали, конкурсы артистов эстрады, а также постановочные шоу, клубные мероприятия, аудио- и видео продукция.

Шоу-бизнес сфера, имеющая самого массового потребителя, изучающая интересы, выявляя спрос на те или иные продукты и услуги населения (маркетинг), производя и продвигая на рынок культурных услуг, предварительно разрекламировав ее различными средствами (печать, радио, ТВ, презентаций). Функционирование шоу бизнеса опирается на законы и права, установленные государственными органами. Основной целью шоу-бизнеса, как и любой другой предпринимательской деятельности, является получение финансовой прибыли.

Появление многочисленных фирм и компаний, работающих в шоу-бизнесе, обусловлено возросшими интересами, как потребителей, так и предпринимателей данной сферы.

Одним из наиболее распространенных продуктов в шоу-бизнесе является производство музыкального продукта-звуконосителя: компакт-диска, компакт-кассеты, грампластинки и т.д. для последующей реализации и получения прибыли.

Следующим продуктом в шоу-бизнесе являются телепрограммы. В жанровом разнообразии - это информационные, развлекательные, конкурсные программы, викторины, ток-шоу, концерты звезд, фестивали. Подобные программы, а также спортивные, информационные и кинопоказы необходимы телевизионной индустрии, т.к. являются наиболее предпочитаемыми, а следовательно, привлекают к себе большое количество аудитории и рекламодателей.

Самым массовым и дорогостоящим продуктом шоу-бизнеса являются:

-фестивали,

-конкурсы,

-массовые театрализованные представления.

Их организация и проведение реальны при наличии меценатов, спонсоров или гарантированной продажи такой акции телекомпании, как это практикуется за рубежом.
Необходимость совершенствования технического (светового и звукового) оборудования, музыкальных инструментов обусловлена появлением специальных фирм, удовлетворяющих нужды не только отдельных потребителей, но и фирм, занимающихся созданием шоу-программ и дискотек.
В шоу-бизнесе производство видеоклипов, создание музыкальных, развлекательных, художественно-публицистических, рекламных фильмов осуществляют киностудии. В процессе производства студия вступает во взаимоотношения с другими организациями сферы шоу-бизнеса, используя в процессе съемки свет, костюмы, декорации, пиротехники.
Радиокомпании в большинстве случаев самостоятельно занимаются производством программ, окупая их за счет рекламодателей.
Создание ночных развлекательных комплексов, которые сосредоточили в себе игорный бизнес и зрелищность, способствует развитию постановочной, концертной деятельности. Здесь задействованы всевозможные сценические формы: сольные концерты, показы мод, транс-шоу, фул-контактные бои, PEEP - show, конкурсные программы пресс - party, презентации и др.
К артистическому менеджменту можно отнести промоутерские фирмы, которые занимаются организацией концертов. В их функции входят организация приезда исполнителя, график пребывания, световое, звуковое, сценическое обеспечение (на основе предоставления райдера со стороны менеджера артиста), график тура, рекламная компания.
По мере развития цивилизации возрастает потенциальный рынок «индустрии развлечений» и организации такого вида деятельности необходимы профессионалы, способные поставить на конвейер продукты этой индустрии - это менеджеры, артисты и музыканты, продюсеры и т.д.

Во главе индустрии стоят крупные корпорации, которые вкладывают финансовые средства в различные продукты и услуги, основанные на потребностях потенциальной аудитории. Продажа продуктов сферы шоу-бизнеса дело такое же сложное, как и производство. Необходимо уделять немалое значение рекламной кампании во всём процессе создания продукции.
Для достижения необходимых результатов в сфере шоу-бизнеса необходимо наличие ресурсного обеспечения, которое позволит грамотно и четко обеспечить деятельность организации. К данным ресурсам можно отнести наличие капитала, материалов, технологий, информации, людей (трудовые ресурсы).
Деятельность любой организации возможна лишь при наличии капитала, впоследствии запускаемого в оборот. Так, организация, начинающая деятельность по воплощению какого-либо замысла, невозможна без денежных средств, которые необходимо вложить в оргтехнику, заработную плату, аренду помещения, рекламу, в разработку проекта, что способствует успешной деятельности.
Основная проблема сферы шоу-бизнеса - поиск финансирования, стартового капитала. Наиболее распространенные инвесторы - это банки, акционеры, частные лица, желающие приумножить свой капитал. По достигнутому соглашению между будущей организацией и инвестором заключается договор, где оговорены сроки инвестирования и реальная отдача, выраженная в процентах. Такие инвестиции могут носить как разовый характер, так и постоянный, если между инвестором и организацией (частным лицом) налажен контакт, что подразумевает честность обеих сторон, точное выполнение обязательств, личные взаимоотношения и т.д. Инвестиции могут быть как разовые, так и долгосрочные, например вложение денег в промоушн исполнителя, организацию фирмы, телекомпании.

Для привлечения большего капитала фирма может выпустить также акции своего предприятия, векселя, облигации, увеличив количество акционеров.
Насыщение рынка оборудованием (звуковое, световое, студийное) способствует конкуренции. Фирмам, специализирующимся в данной области, Необходимо учитывать совершенствование технологий с целью достижения лидерства на рынке.
К необходимым материалам в деятельности любой организации, работающей в сфере шоу-бизнеса, можно отнести оргтехнику, световое, звуковое, студийное, теле- и видеооборудование, звуко- и видеопленку, микрофоны.
Большую роль в деятельности организаций сферы шоу-бизнеса играет информация. Информация представляет наиболее полную картину о происходящих на рынке процессах. Она отображает в виде отчетов, учетов, анализов уровень и состояние организации результаты ее деятельности и определяет наиболее слабые и уязвимые места, позволяет определить направление, в котором необходимо сделать доработки. Выход и контакт с внешней средой посредством каких-либо информационных источников позволяет четко ориентироваться и выстроить взаимоотношения. Отсутствие информации дезорганизует процесс.
Наличие капитала, материалов, технологии, информации в шоу-бизнесе - не может функционировать без наличия трудовых ресурсов. Трудовые ресурсы - это люди, специалисты, которые способствуют развитию деятельности и совершенствуют ее. Широкий спектр необходимый для жизнедеятельности любой организации специалистов в области шоу бизнеса затрагивает не только программистов инженеров, водителей, работников технических служб, но и таких специалистов, которые работают в рекламе, маркетинге, разбираются в вопросах менеджмента, продюсирования, режиссуре. Такими специалистами могут быть дизайнеры, модельеры, стилисты и т.д.
Конечный результат деятельности любой организации зависит от наличия ресурсов, играющих первостепенную роль в успехе организации.
Функционирование шоу-бизнеса напрямую зависит от экономической и политической стабильности страны.
Планирование стратегий развития шоу-бизнеса опирается на изучение интересов аудитории потребителей, выявление спроса на те или иные продукты и услуги (маркетинг), производство их и продвижение на рынок культурных услуг в шоу-бизнесе.
Структуру коммерческой деятельности в сфере шоу-бизнеса можно представит следующими аспектами: маркетинг и промоушн; артистический менеджмент, зрелищные мероприятия, производство, торговля, реклама, издательская деятельность, периодические службы, производство музыкальных сувениров, продажа авторских прав.
Виды художественно-творческой продукции:
а) шоу-программы, концерты, фестивали, конкурсы, клубные вечера, показы мод, развлекательные и игровые программы;
б) техническое оборудование для концертно-зрелищных мероприятий (свет, звук, сценография и т.п.);
в) музыкальные инструменты;
г) издательская деятельность: специализированные газеты, журналы, книги и т. п;
д) производство аудио и видео продукции;
е) организация и постановка зрелищных программ;
ж) проведение гастролей и турне;
з) производство теле- и радиопрограмм;
и) производство музыкальных инструментов и т.п.
Изучение практики крупных, средних и малых фирм, объединений, компаний, ассоциаций занимающихся организацией концертной деятельности в шоу-бизнесе. Типичная структура творческой фирмы.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
по дисциплине
МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
для направления подготовки 44.03.01 направление Педагогическое образование
направленность (профиль) «Компьютерные технологии в музыкальном образовании и в искусстве» квалификация выпускника: бакалавр

Лекционный материал на тему
«Современные методы и технологии обучения, организационные формы музыкального и художественного образования»

Основной формой обучения сегодня является классно-урочная система, единицей которой является урок - более или менее законченный отрезок учебного процесса, в котором представлены такие педагогические элементы, как цель, содержание, методы, средства как дидактические звенья.

Важно отметить, что основное содержание урока определяют программы по предмету «Музыка» в общеобразовательной школе таких авторов как: Ю.Б.Алиев, Д.Б.Кабалевский, Г.П.Сергеева, Л.В.Школяр, И.Б.Горбунова и других. Данные программы определят основное содержание уроков музыки на разных этапах освоения искусства учащимися. В них определяется музыкальный репертуар для различных видов деятельности – слушание музыки, пение, игра на музыкальных инструментах, импровизация (других формах деятельности).

К уроку музыки как форме организации обучения предъявляются дидактические, воспитательные и организационные требования. Где, дидактические требования предполагают:

- определение образовательных задач урока и его составных элементов, места конкретного урока в системе других занятий;
- определение оптимального сочетания содержания урока с требованиями учебной программы по предмету, целями урока и учетом уровня развития обучаемых;
- выбор рациональных методов, приемов, средств обучения, обеспечивающих познавательную активность обучаемых.

Воспитательные требования к уроку музыки предполагают постановку воспитательной задачи урока; формирование научного мировоззрения, высоких моральных и эстетических вкусов, обеспечение связи обучения с практикой, с жизнью; формирование и развитие у обучаемых познавательных интересов, положительных мотивов учения, навыков самостоятельной работы, творческой инициативы и т. п.

Организационные требования к уроку музыки предполагают наличие продуманного его плана, организационную четкость его проведения, рациональное использование средств обучения, в том числе технических.

По содержанию уроки могут быть типовыми, доминантными, тематическими или комплексными в зависимости от использования различных видов музыкальной деятельности, наличия темы. Так, типовые уроки музыки включают все виды музыкальной деятельности ребенка. В доминантных — преобладает какой-либо один вид музыкальной деятельности, на тематическом уроке выбирается одна тема, которая объединяет все виды деятельности. Комплексный урок содержит различные виды искусства, художественной деятельности.

Основную роль в подаче содержания уроков музыки имеют методы обучения и воспитания.

Метод обучения (от др.-греч. - путь) – процесс взаимодействия между преподавателями и учениками, в результате которого происходит передача и усвоение знаний, умений и навыков, предусмотренных содержанием обучения.

Приём обучения (обучающий приём) - кратковременное взаимодействие между преподавателем и учениками, направленное на передачу и усвоение конкретного знания, умения, навыка[6].

В общей педагогике приняты разнообразные классификации методов: по источнику знаний (словесный, наглядный и т.д.), по их назначению (приобретение знаний, формирование умений и навыков и т.д.), по характеру познавательной деятельности (объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, эвристический и т.д.), по дидактическим целям (методы, способствующие первичному усвоению материала, его закреплению и т.д.). Все они применимы и в педагогике музыкального образования[7].

Своего рода «метаметодом», относящимся к этой сфере образования, является метод сравнения во всех его разновидностях. Он широко применяется в музыкальном образовании, поскольку отвечает слуховой природе музыкального искусства и предполагает наблюдение (термин Б.В.Асафьева) за контрастными и тождественными элементами музыкальной ткани на всех ее уровнях.

С педагогических позиций Б.В.Асафьев считает принципиально значимыми такие контрасты, как: сопоставление пьес разных жанров, различных приемов звукописи, прозы и стихах, импровизационного изложения со строго каноническим и т.д.

На музыкальных занятиях метод сравнения выступает в самых различных модификациях:

- метод выявления сходства и различия, который Д. Б. Кабалевский выделяет в качестве одного из важнейших в музыкальном образовании. По его мнению, этот метод может быть использован «начиная от восприятия и осознания небольших элементов музыки вплоть до различения или сходства творческих стилей разных композиторов» ;

- метод идентификации — отождествление предметов, явлений, процессов, их опознание (как, например, узнавание знакомого произведения среди других); метод перекодирования — представление содержания по знаковой системе (к примеру, выражение музыкального образа средствами музыкально-пластического интонирования) и др. Методы могут применяться в той или иной мере при решении любой из задач музыкального образования. Каждый из них по разному проявляется в том или ином виде музыкальной деятельности, находя свое специфическое воплощение. При этом произведение сравнения требует особой слуховой наблюдательности со стороны учащихся.

Метод сравнения может применяться не только по отношению к музыкальным произведениям, но и к их различным исполнительским трактовкам. Такие контрасты прослеживаются в различных способах организации музыкальной ткани в инструментальной и вокальной музыке, сравнение звучания синтезатора и традиционных инструментов. Этот метод применяется для развития слуховых и зрительных представлений, ассоциаций и др. в их взаимосвязи.

На уроках музыки необходимо использовать такие методы, как:

<u>Методы наглядно-слухового показа</u> в слушательской деятельности получают свое выражение главным образом в демонстрации учащимся какого-либо музыкального произведения посредством музыкально-компьютерных технологий – синтезатора, различных компьютерных программ «Windows Media Player», «WinAmp» и т.д. Наглядный метод (в музыкальном воспитании и обучении имеет две разновидности) - наглядно-слуховой (получает свое выражение в слушательской деятельности на уроках музыки с помощью компьютерных технологий, а также в исполнительской деятельности как показ необходимого качества певческого звучания, демонстрации примера выполнения творческого задания учителем или учащимися и т.д.) и наглядно-зрительный (показ картин, рисунков, музыкальных инструментов, мультимедиа-презентаций, видеофрагментов, видеофильмов, электронных энциклопедий и т.д.), которые конкретизируют впечатления и фантазии школьников.

Словесные методы при рассмотрении конкретного музыкального явления имеют двоякое предназначение. С одной стороны, они помогают учащимся осмыслить, осознать полученные музыкально-слуховые представления и перевести их в привычную для них словесную форму. С другой — оперировать в своих рассуждениях общепринятыми музыкальными терминами. Словесный метод (тон речи учителя музыки может усилить впечатление необычности, сказочности ситуации, придать беседе поэтичность или праздничность; манера его общения со школьниками - эмоциональная окраска речи способна вызывать и поддерживать интерес ребят к музыке и музыкальной деятельности) используется учителем для того, чтобы организовать внимание детей. Передать знания о музыке, композиторах, исполнителях, музыкальных инструментах, пояснить музыкальные произведения позволяют расшить такие программы энциклопедической направленности: «Энциклопедия классической музыки», «Музыкальные инструменты», «Шедевры музыки», «Музыкальный класс».

Практический метод в музыкальном воспитании и обучении очень важен. Показ учителем исполнительских приемов помогает учащимся приобретать опыт и осваивать определенные навыки и умения в различных видах исполнительства, необходимые для музыкальной деятельности (в пении, в музыкально-ритмических движениях, в игре на музыкально-компьютерных инструментах). Например, при обучении пению (в сочетании со словесным и наглядным методами) учитель музыки показывает школьникам приемы дикции, правильного дыхания, звукообразования. Пение школьников может сопровождаться под аккомпанемент синтезатора, программы караоке или фонограммы, записанной на диск. Показ способов и приемов игры на синтезаторе необходимы, так как многие действия здесь учащиеся осваивают по подражанию.

На уроках музыки необходимо использовать также методы, определяющиеся по характеру познавательной деятельности школьников:

- объяснительно-иллюстративный метод предполагает сообщение учащимся определенных сведений, объяснение, рассказ. Учитель организует процесс восприятия и осознания информации (с помощью слова, мультимедиа-технологий), а учащиеся запоминают и усваивают ее;
- репродуктивный метод применяется для закрепления усвоенного. Воспроизведение (репродуцирование) предполагает повторение материала (Интернет, электронные учебник и энциклопедии) или повторение способа деятельности по заданиям учителя;
- эвристический (частично поисковый) метод используется для того, чтобы ученик научился приобретать знания, исследовать и предполагает побуждение школьников к высказываниям, рассуждениям по поставленной учителем проблемы и частичное ее решение.

Наряду с общепедагогическими методами в педагогике музыкального образования сформировались и специальные — собственно музыкальные методы. Это прежде всего методы, охватывающие разные виды музыкальной деятельности учащихся.

Метод эмоциональной драматургии на уроке музыки (Д.Б.Кабалевский, Э.Б.Абдуллин).

Идею создания урока как своеобразного произведения, направленного на реализацию единой цели, впервые в общей педагогике выдвинул М.Н.Скаткин. Эта мысль очень близка к пониманию урока музыки как урока искусства. Разумеется, в реальной практике трудно создать и воплотить каждый урок как музыкально-педагогическое произведение. Однако, когда учителю удается это сделать, эффект от такого занятия в плане его эмоционально-эстетического воздействия на учащихся, создания особой духовной атмосферы неизмеримо возрастает.

Метод эмоциональной драматургии направлен на создание урока, в котором имеет место определенное драматургическое решение:

- некая интродукция, вступление, где обозначается вектор эмоциональной направленности всего урока;

- построение композиции, органично сочетающей контрасты и сходство различных по характеру музыкальных произведений, видов музыкальной деятельности учащихся, форм работы;

- заранее продуманное завершение урока произведением определенного настроения и характера, логически завершающим общую музыкальную композицию занятия.

Метод эмоциональной драматургии не означает необходимости очного следования схеме, в том числе приведенной выше. Здесь итожено лишь некое теоретическое построение, допускающее любые варианты, творчески создаваемые самим учителем в зависимости от его музыкально-педагогической фантазии, профессиональных возможностей, уровня музыкального и общего развития учащихся, условий проведения занятий.

Более того, реальный ход проведения занятия может вызвать необходимость изменения заранее сконструированной драматургии урока, тем более что речь при этом идет в первую очередь о драматургии эмоциональной, а значит, поддающейся изменению, корректировке, тому или иному творческому по характеру наполнению.

Метод «забегания» вперед и «возвращения» к пройденному на новом уровне (Д.Б.Кабалевский), или метод перспективы и ретроспективы в процессе музыкального занятия, да уроков, всего процесса музыкального образования (Э. Б.Абдуллин), направлен на установление самых разнообразных связей жду темами программы, конкретными музыкальными произведениями, формирующимися музыкальными умениями и навыками, опытом музыкально-творческой деятельности и т.д.

Следование этому методу способствует формированию в сознании учащихся целостной картины музыкального искусства, следовательному и все более глубокому познанию той или иной картины, того или иного значительного произведения искусства, более эффективному усвоению умений и навыков и т.д.

Метод музыкального обобщения (Э.Б.Абдуллин) нацелен на усвоение учащимися ключевых знаний, заключенных в натизме программы и направленных на развитие музыкального пиления.

Данный метод включает в себя ряд последовательных действий.

Первое действие ставит задачу активизировать тот музыкальный жизненный опыт школьников, те знания о музыке и умения, которые необходимы для последующего усвоения сущности изучаемой темы.

Второе действие имеет целью познакомить детей с новой темой, раскрывающей какую-либо закономерность музыкального искусства, его связи с другими видами искусства, с самой жизнью. При этом важнейшее значение имеет опора на слуховой опыт.

Третье действие метода связано с закреплением представлений о новом знании в разных видах музыкальной деятельности учащихся, с развитием способности все более самостоятельно и углубленно познавать музыку на основе ранее усвоенных знаний.

Метод размышления о музыке (Д.Б.Кабалевский). Автор метода раскрывает его сущность следующим образом: «Важно, чтобы решение новых вопросов приобретало форму кратких собеседований учителя с учащимися. В каждом таком собеседовании должны ощущаться три неразрывно связанных момента: первый — четко сформулированная учителем задача; второй — постепенное совместно с учащимися решение этой задачи; третий — окончательный вывод.

Характеризуя данный метод, Д.Б.Кабалевский подчеркивает, что столкновение мнений вызывает «творческий конфликт», который приводит к открытию новых, точнее, к осознанию давно уже (на практике) известных, но ранее не осознававшихся истин (например, о возможности «встречи» в одном произведении жанровых основ музыки, о соотношении в музыке выразительности и изобразительности, о разных гранях интонации, стилевых особенностях того или иного композитора и т.п.).

Метод создания композиций (Л. В. Горюнова) направлен на сочетание разных видов музыкальной деятельности (слушание музыки, хоровое и сольное пение, игра на элементарных музыкальных инструментах, игра в четыре руки с учителем, движение под музыку и др.) при исполнении одного и того же музыкального произведения. Данный метод позволяет включить всех детей класса в активную музыкальную деятельность и в то же время способствует наиболее полному изучению музыкального произведения.

Метод создания художественного контекста (Л.В.Горюнова) направлен на развитие музыкальной культуры учащихся благодаря «выходам» за пределы музыки (обращение к смежным видам искусства, истории, окружающей природе, к тем или иным жизненным ситуациям и т.д.). Данный метод дает возможность представить музыку в богатстве ее разнообразных связей, понять сходство и отличие от других видов искусства, осознать связь с историей и т. д.

Метод установления взаимосвязи художественного и технического на интонационной основе (Е.В.Николаева).

Данный метод реализует интонационную теорию Б.В.Асафьев применительно к проблемам музыкального образования. Само понимание термина «интонация» имеет множество значений: как категория художественная (ибо в интонации «свернут» музыкальный смысл), и как категория «техническая», при которой узкотехническое значение чистоты интонации понимается как условие постижения ее выразительного начала.

Сквозь призму метода установления взаимосвязи художественного и технического на интонационной основе рассмотрим методы, относящиеся к различным видам музыкальной деятельности.

Методы развития умений и способностей слушать музыку в течение длительного времени основывались на подходе Н. Л. Гродзенской, которая выделяла четыре этапа:

1. Вступительное слово учителя (вступление).
2. Слушание произведения, исполненного учителем или в записи экспозиция).
3. Анализ («разбор») произведения (разработка).
4. Повторное прослушивание произведения на более высоком сознательном и эмоциональном уровне (реприза).
5. Повторение, закрепление музыки в памяти (кода).

Изложенная схема организации слушательской деятельности имеет во многом общепедагогический характер, поскольку учитывает в первую очередь психолого-педагогические особенности восприятия детьми нового музыкального материала, требующего определенного настроя учащегося на прослушивание произведения, первичного ознакомления с ним, его анализа, повторного прослушивания. В том или ином виде данная логика выстраивания учебного материала применима к любым музыкальным образцам, предлагаемым детям для прослушивания.

Вместе с тем следует иметь в виду, что центральным музыкально-дидактическим элементом в этой схеме выступает анализ музыкального произведения. Именно в нем находит отражение тот общий стратегический подход, от которого зависит глубина погружения учащихся в музыкальный материал и шире — в процесс осознания музыкального искусства. Такой анализ может осуществиться на разных уровнях:

- на уровне метода установления взаимосвязей между отдельными средствами выразительности и художественного образа данного конкретного произведения;
- на уровне метода интонационного анализа, предполагающее прослеживание в музыкальном произведении процесса становления и развития его интонируемого смысла (Б.В.Асафьев).

Реализация метода единства художественного и технического на интонационной основе применительно к певческой деятельности заключается в том, что школьники учатся постигать выразительность в музыке и готовятся к ее выразительному интонированию непосредственно через осмысление самой музыкальной интонации. При

этом дети специально ставятся в условия, когда приоритетное значение в раскрытии художественного образа произведения и выразительности упражнения имеют для них не столько слова, сколько его собственно музыкальная сторона. Поэтому, разучивая такой материал, они могут подойти к ее осознанному выразительному интонированию, главным образом через осмысление выразительности музыкальной интонации, без помощи или с минимальной помощью словесного текста. Это становится возможным при последовательном и постепенном усложнении тех задач, которые ставятся перед учащимися.

На конкретном примере покажем возможности воплощения этого метода в практике музыкальных занятий.

Уже с первых занятий маленьких певцов нужно учить не только петь в характере музыки: радостно, грустно, нежно, ласково и т.п., но, что особенно важно, чувствовать в своем исполнении тончайшие оттенки музыкальной интонации. Для этого необходимо развитие у них эмоционального слуха и подведение их к постижению музыки как искусства интонационного. Такая направленность работы должна быть определяющей и при разучивании песен, и при распевании учащихся, и при отработке вокально-хоровых упражнений. Важно, чтобы учащиеся научились чувствовать красоту певческого звучания и могли осмысленно интонировать даже отдельно взятый звук, вкладывая в свое исполнение ту или иную эмоциональную окраску, не говоря уже о соединении нескольких тонов в мелодическом обороте, и тем более в целой фразе.

Подготовить к этому школьников можно с помощью разнообразных методических приемов, фиксирующих их внимание на том, какое влияние исполнительская трактовка способна оказать на музыкальное восприятие одного и того же материала. С этой целью на начальных этапах обучения дети прежде всего знакомятся с тем, как меняется певческое звучание не только целой фразы (исполненной в виде вокализа), но и отдельно спетого звука в зависимости от той эмоциональной окрашенности Важная задача — научить детей слушать, а затем слышать и передавать в пении характер сопряженности нескольких элементов в небольших интонационных оборотах, в том числе в книгах. Именно интервал, по словам Б.В.Асафьева, является точным определителем эмоционально-смыслового качества интонации.

Чтобы помочь школьникам ориентироваться в этом сложном процессе, в учебный материал полезно ввести специальные упражнения на освоение детьми различных мелодических интервалов. При этом каждый изучаемый интервал следует рассматривать интонационный комплекс, который не имеет строго закрепленного за ним выразительного значения, но обладает определенными потенциальными возможностями.

В последние годы в педагогике музыкального образования предложен такой метод, как сочинение уже сочиненного (В.О.Усачева). Данный метод, по мнению автора, «требует:

• самостоятельности в добывании и присвоении знаний (они при прохождении пути композитора, в процессе проживания "технологии" сочинительства не отчуждаются от ребенка);

• способности к творчеству (когда школьник в опоре на музыкальный опыт и на воображение, фантазию, интуицию сопоставляет, сравнивает, преобразует, выбирает, создает и т.д.);

• развития восприятия как способности к индивидуальному слышанию и, самое главное, творческой интерпретации музыки» .

Особое место в ряду методов музыкального образования занимают арттерапевтические методы и приемы, направленные на регуляцию психологического состояния учащихся средствами музыки и специально созданных для этого упражнений .

Особенно эффективно комплексное использование этих методов в сочетании с методами и приемами воспитания, так как они активизируют познавательный процесс на уроках музыки с использованием компьютерных технологий. К данным методам

относятся методы: опосредованного педагогического воздействия, побуждения к сопереживанию, убеждения, приучения и упражнения, стимулирования и мотивации деятельности и поведения, контроля эффективности педагогического процесса, формирования сознания в целостном педагогическом процессе, сравнения).

Арттерапевтические методы и приемы посредством использования компьютерных технологий как инструментов для художественного творчества на уроках музыки в разных формах (индивидуальных и групповых) будет оказывать развивающее воздействие на учащихся и формировать познавательную активность. Использование специальных компьютерных тренажерных программ, терапевтических методик - путь к здоровью через электронное творчество как нового вида музицирования и образовательной технологии.

На уроках музыки наряду с традиционными музыкальными инструментами, все большее распространение получают музыкально-компьютерные технологии (МКТ), обладающие широким спектром возможностей. В свою очередь их включение в систему общего музыкального образования порождает свои проблемы, что обусловливает поиск новых подходов в этой области.

Следует отметить широкий круг авторов, занимающихся проблемой использования МКТ в общем образовании таких как И.Айдарова, И.М.Красильников, О.Тарачева и других.

В первую очередь, к музыкально-компьютерным технологиям, используемым на уроках музыки следует отнести музыкальные обучающие программы, которые, как правило, включают несколько модулей, соответствующих следующим направлениям в образовательном процессе:

- получение теоретических знаний. Для обеспечения усвоения учащимися закономерностей и правил построения музыкальных произведений программы содержат игровые и учебные разделы, в которых объясняются многие музыкальные термины, элементы музыкальной грамоты и теории музыки, тестовые задания на определения нот, аккордов и т. д.;

- навыки игры на инструменте. Программное обеспечение для овладения каким-либо музыкальным инструментом до определенного уровня (наиболее популярный вид — гитара, фортепиано, синтезатор). Разучивание нескольких конкретных пьес разных стилей;

- развитие слуха. Разновидности слухового диктанта, позволяющего тренироваться в определении нот, интервалов, гамм и т. д., и упражнения с графической фиксацией высоты тона для контроля чистоты вокальной интонации;

- музыкальная литература. Иллюстрированные справочники, содержащие звуковые файлы музыкальных произведений, краткие биографии соответствующих композиторов и музыкантов, небольшую викторину, основанную на этом материале;

- развитие творческих способностей. Программы для выработки навыков в области композиции и аранжировки.

Виды компьютерных музыкально-образовательных программ включают: видеоэнциклопедии, электронные энциклопедии искусств и учебники, интерактивные путеводители, электронные лектории, библиотечные информационно-поисковые системы, компьютерные программы контроля знаний (тестирование, цифровые диктанты, музыкальные викторины), развивающие игры.

Многочисленное количество компьютерных программ создают широкое поле для использования на уроках музыки и при подготовке к ним. В системе образования их накоплено несколько тысяч. П.Л. Живакин в своем справочнике кратко описал свыше 600 музыкальных программ, предназначенных для обучения теории музыки, элементарной грамоте, изучения музыкальной литературы, обучения пению и других.

Е.И.Машбиц выделяет пять типов обучающих программ: тренировочные, наставнические, реализующие проблемное обучение, моделирующие и игровые. Б.С.Гершунский разделяет обучающие программы на управляющие, диагностирующие,

демонстрационные, генерирующие, операционные и моделирующие. И.Р.Айдарова классифицирует музыкально-компьютерные программы и выделяет наиболее распространенные формы и приемы использования информационно-коммуникативных технологий на уроках музыки:

- адаптированные (адаптированное использование готовых ресурсов без их качественного изменения): электронные учебные комплексы, методические пособия, энциклопедии (справочники);
- модифицированные (использование готовых ресурсов, с их изменением): электронные коллекции для уроков (видео, аудио, фотоматериалы); электронные задания для самостоятельной работы на основе таких коллекций.
- авторские (создание собственных ресурсов).

Также на уроках музыки учитель может использовать группу обучающих программ по изучению нотной грамоты, элементарных знаний о музыке в играх, игровых вопросах и ответах, в кроссвордах. Их малочисленность связана с недостаточностью внимания российских разработчиков. Немногочисленна и группа программ для импровизации, коллективного музицирования и сочинения музыки. К таким программам относятся Do Remix, DRGN, Microsoft Music Producer, Magic Music Maker.

Вокально-хоровая работа на уроке музыки может проходить с помощью программ «Windows Media Player», «WinAmp» и т.д. Ребята с творческим задором поют песни с различным аккомпанементом. Готовое сопровождение (минусовки) к огромному количеству песен способствует значительному расширению круга исполняемых произведений и более интенсивному формированию музыкальных вкусов детей, развитию их исполнительских способностей. Даже эпизодически используемый в работе микрофон становится мощным дополнительным стимулом для музыкальных занятий. В этом случае ребята имеют возможность показать себя с лучшей стороны, почувствовать себя настоящими артистами.

Нельзя не отметить, авторский электронный ресурс И. Б. Горбуновой, предназначенный для уроков музыки. В нем представлены такие разделы как «Элементарная нотная грамота», «Караоке», «Портреты», «Инструменты» «Полезное», а также представлены игры и видеофрагменты.

Мультимедийные ресурсы на уроке музыки можно подразделить следующим образом:

- справочные, энциклопедические издания;
- программные средства для создания, редактирования, записи, воспроизведения музыки;
- музыкальные произведения;
- зрительный ряд;
- музыкальные игры.

На уроках можно использовать следующие компьютерные программы энциклопедической направленности: «Энциклопедия классической музыки», «Музыкальные инструменты», «Шедевры музыки», «Музыкальный класс».

С точки зрения создания, редактирования и записи музыки интересна программа «Электронный Ди-Джей 7», которая представляет собой виртуальную музыкальную студию.

Работу со звуком при домашней подготовке к урокам можно осуществлять с помощью программ: «Adobe Audition v 3.0», «Adobe Soundbooth CS 3», «Carewalk Music Creator v 4.0», «Color 7 Music Fans Factory v 9.0», «Free Audio Editor 2008 v 4.0», «Sony ACID Pro v6.0 Build 214», «Sony Sound Forge v 9.0».

Зрительный ряд, рассказывающий о творчестве композиторов, музыкальной культуре разных стран, можно создавать с помощью программы «Microsoft PowerPoint». В виде презентаций также можно представлять ряд тестов и проверочных заданий по предмету.

Действительно, учитель перестает быть единственным источником знаний, а становится организатором учебно-познавательной и творческой деятельности учащихся. И, конечно же, следует учитывать, что степень эффективности применения информационных технологий зависит от системности применения ИКТ: от урока к уроку, от темы к теме, от первого класса и до выпускного! Перед учителем встают дополнительные задачи - научить детей ориентироваться в информационной среде, находить, перерабатывать и анализировать информацию. Технологии, оснащенные всеми необходимыми компонентами, с правильно отобранными методами и приёмами обучения становятся базой современного образования, гарантирующей необходимый уровень качества, вариативности и индивидуализации обучения и воспитания. Речь идёт о личностном росте ребёнка: о развитии мышления, об эстетическом воспитании, о формировании надпредметных умений и навыков, о становлении информационной культуры. В системе развивающих занятий ИКТ, как уже было сказано выше, можно применять для активизации познавательной и творческой деятельности школьников, для реализации творческого потенциала каждого ребёнка, для воспитания интереса к музыкальной культуре и для формирования духовного мира современного человека.Не менее значимым электронным инструментом на уроках музыки является синтезатор. Данный электронный инструмент предоставляет широкие возможности открытий в художественно-образной сфере. Это ярко прослеживается в проектировании музыкального звучания: оригинального по окраске, выдержанного в соответствующем стиле. А спецэффекты и возможность участия в музицировании вызывают огромный интерес у детей. Здесь важно преодолеть односторонние представления учащихся об электронных инструментах как связанных исключительно с молодёжной развлекательной музыкой, и сделать эти инструменты средством формирования хорошего музыкального вкуса.

Синтезатор, в том числе электронное фортепиано открывает огромные возможности в художественной деятельности, например использование тембра как средства музыкальной выразительности. Электронные инструменты предоставляют музыканту довольно большой тембровый набор, который можно видоизменять в соответствии со своим художественным замыслом. Последние модели синтезаторов имеют адекватные стереосэмплированные тембры, их более 332, которые действительно звучат «натурально», хорошо передают пространство, динамическую текстуру и тончайшие нюансы звучания. Тембровая окраска звука имеет значение при восприятии её характера, например, одна и та же мелодия, исполненная разными инструментами, вызывает различные эмоции.

Данный инструмент предоставляет дополнительную возможность работы над художественным образом, сделав запись собственного исполнения. Учитель нас уроках музыки может создавать свою интерпретацию музыкальных произведений, используя различные тембровые краски и виды оркестровой фактуры. Главным при вопрятии музыки – вызвать эмоции у детей. То, что делает музыка, - эмоционально объединяет людей, заставляет плакать - это фантастическая сила, которой ни одно искусство в такой степени не обладает.

Наиболее простое использование компьютера на уроках музыки - это в качестве музыкального проигрывателя. Самыми распространенными такими программами являются Windows Media Player, Win Amp. Воспроизведение с готовых аудионосителей (Mp3, CD) позволяет прослушивать музыкальные произведения только целостно, от начала и до конца, а возвращение к отдельным фрагментам музыкального произведения требует дополнительных затрат времени, которое и так ограничено рамками урока.

Программы для пения караоке также может воспроизводиться с помощью компьютера либо аппарата CD-оке. Караоке - пение под фонограмму, которое сопровождается на экране текстом песни с ритмичной подсветкой слов в такт музыке.

В связи с малым объёмом учебного времени (1 урок в неделю) в полной мере реализовать задачи музыкального образования можно, используя во внеурочной деятельности метод проектирования. Музыкальный проект предлагает учащимся широкое поле деятельности. Здесь каждый может проявить свои способности: от создания мультимедийной презентации по творчеству композитора до коллективного проекта, который даёт возможность раскрыться даже тем детям, чьи музыкальные возможности ограничены. Например, коллективные проекты, посвященные творчеству исполнителей или определённой тематике, интересны тем, что ребёнок, который хорошо поёт, работает над вокалом, другие дают информативную основу, третьи могут проявить свои организаторские способности, а кто-то стать звукорежиссёром или аранжировщиком. И во всех этих видах деятельности помогут музыкально-компьютерные технологии.

Таким образом, современный урок музыки - это урок, который насыщен новыми приёмами педагогической техники практически на всех его этапах, к которым относятся:

- звуковой и информативный музыкальный материал, необходимый на уроке, содержат готовые программные продукты. Данные ресурсы служат «сырьём» для создания тематических мультимедиа презентаций, а также позволяют вплести в ткань урока видеоряд. Особенно это важно на уроках, посвященных музыкально-сценическим жанрам. Очень увлекает детей просмотр выступлений юных музыкантов. Это побуждает их к музыкально-творческой деятельности;
- Интернет позволяет быть в курсе мировых музыкальных новостей, а новейшие Flash-технологии помогают собирать дополнительные материалы к уроку;
- музыкальные редакторы, посредством которых можно создавать качественные музыкальные композиции, объединять в единое целое фрагменты урока;
- современные технологии сжимания звука позволяют хранить гигантские объёмы музыки, а быстрый её поиск помогает на уроке обращаться к самыми разными музыкальными примерами;
- цифровой инструментарий – синтезаторы, электронное фортепиано, обладающие существенным преимуществом – тембровой палитрой различных инструментов;
- программы нотного набора дают возможность создавать школьную типографию музыкальных сочинений. Один из результатов - авторские сборники;
- электроакустическое звучание, пространственная организация и динамический размах цифровых инструментов и проигрывателей выводят на качественно новый уровень музыкальное прослушивание;
- звукозапись на уроке даёт возможность проанализировать исполнение.

В современных уроках музыки в общеобразовательной школе важным средством постижения искусства являются музыкально-компьютерные технологии. Их использование на уроках музыки делает все этапы постижения учащимися знаний, умений, навыков разнообразными, а, исходя из этого, мобилизируются все процессы их активности, обеспечивается успешность развития творческих способностей, формируется кругозор, интересы, вкусы, потребности. Следует отметить, что компьютерные технологии, используемые на уроках музыки в общеобразовательной школе, включают в себя мультимедиа-презентации, флеш-анимации, творческие проекты, аудио-видео-медиа-ресурсы, электронные инструменты, музыкально-компьютерные программы, электронные учебники, энциклопедии и другие их разновидности.

Учитывая, что современные компьютеры позволяют интегрировать в рамках одной программы высококачественные тексты, графику, звук, анимацию, видеоклипы, фотоизображения, полноэкранное видео, целесообразно систематизировать возможность использования компьютерных технологий в процессе обучения на уроке музыке в общеобразовательной школе при:

- изложении нового материала – визуализация знаний (демонстрационно-энциклопедические программы; программа презентаций Power Point и Flesh-анимаций);

- обобщении пройденного материала – определение уровня знаний учащихся по разным темам;

- закреплении изложенного материала (тренинг – разнообразные обучающие программы);

- систематизации контроля и проверки – тестирование с оцениванием, контролирующие программы;

- вокальном исполнении музыки – использование оркестровых фонограмм, караоке, «минусовок»;

- инструментальном исполнении музыки – импровизация на музыкальных инструментах с использованием синтезатора и в работе с компьютерными игровыми программами;

- проектировании – использование возможностей медиапрезентаций в исследовательской деятельности учащихся;

- самостоятельной работе учащихся – энциклопедии, развивающие программы;

- участии во внеурочных формах деятельности – концертная и развлекательная деятельности школы, виртуальные экскурсии в театры и концертные залы, использование современных Интернет-технологий.

Компьютерные технологии стали оперативным средством наглядности в обучении, возможность дополнительных творческих поисков детей, помощник в отработке практических умений и навыков учащихся. ИКТ могут использоваться как при проведении моноцелевых уроков (с точки зрения типологии), так и в ходе комбинированных занятий. Информационные технологии обучения - это своеобразная подготовка и передача информации ученикам, где средством является компьютерная техника и другие программные технические средства.

При разработке уроков с компьютерной поддержкой важным является знание функциональных возможностей и условий применения каждого из вышеназванных компонентов. Как технические, так и программные средства вносят свою специфику и оказывают своё влияние на учебный процесс. Эффективность использования информационных технологий зависит от чёткости представления места, которое они должны занимать в образовательном процессе.

Таким образом, *современный урок музыки*, построенный на *музыкально-компьютерных технологий*, как форма постижения искусства, предоставляет такие возможности как:

· существенная активизация развития музыкального слуха и мышления учащихся. Понимание элементов музыкального языка происходит с помощью ощущений и зрительно-наглядных представлений, что дополняет возможности вербального общения;

· автоматизация практических занятий по развитию музыкальных способностей, чтению нот с листа;

· развитие практических навыков в области композиции, аранжировки, возможности экспериментирования на синтезаторе или MIDI-клавиатуре с компьютером;

· изучение принципов формообразования, исследование тембров, темпов и других элементов музыкальной речи;

· развитие музыкально-художественного кругозора посредством обучения на основе электронных музыкальных энциклопедий, учебников, охватывающих творчество композиторов, начиная с XVII века;

· повышения качества преподавания уроков музыки и объемов преподавания и улучшения управления процессами усвоения и использования знаний за счет использования основ сольфеджио, тренажерных и контролирующих систем.

В заключение отметим, что актуальность дальнейшего исследования феномена МКТ как новой образовательной и творческой среды определяется:

- современной ситуацией в педагогической науке и практике, ориентированной на осуществление процессов интеграции различных предметных областей, среди которых информационным технологиям принадлежит особое место;

- развитием информационных технологий и необходимостью их научно обоснованного, грамотного применения в образовании и практической деятельности специалиста в области музыкальной педагогики;

- развитием МКТ, которые становятся реальным достоянием культуры и фактором ее развития, что в свою очередь расширяет сферу их применения, создавая новые направления профессиональной деятельности;

- наличием проблем в эстетическом воспитании школьников, что побуждает к поиску решений, адекватных современному уровню педагогических технологий и информационной среды, окружающей современного учащегося;

- развитием новых направлений в образовании специалистов технического профиля на базе МКТ, обусловливающих возникновение новых творческих технических специальностей.

Методические материалы
Музыкальная информатика
История развития цифровых технологий.
Экспериментирование по электрификации клавишных преследовало несколько целей: усиление звучания инструментов, создание удешевленных разновидностей, расширение звуковысотного диапазона и возможностей и придание качественно нового зв облика.
В 1942 было использовано в военной армии облегченное фортепиано Родес. Затем электропианино Вуртлицер в джазовом стиле. Менее известные ос стержневыми системами звукообразования: нем клависет, японский элепиан – с пластинчатыми вибраторами, пианино И.Д.Симонова. Медленное затухание струн делает звук протяженным. Электрификация клавесина дает появление клавинета.
Они стали основой появления виртуальных двойников. *Электронные* инструменты отличаются меньшей отличаются меньшей интонационной гибкостью, так как не задейтсованы мышцы музыканта. Их роль сводится к управлению датчиком, а источником его явл-ся эл генераторы. Их делят на *аналоговые и цифровые*.
Аналоговые делят на электроорганы, синтезаторы и др, подготовившие появление последних.
Аналоговые начиная с сер 70-х все реже. Но некоторые не теряют актуальности. Это терменвокс 1920г Термен Л.С. Динам оттенки регулируются движениями левой руки над антенной, а частоты – правой над другой. Близко звучанию голоса. Тершумфон и Волны Мартено 1928 использовали фр классики. Это одноголосный многотембровый с семиоктавной клавиатурой и гриф для глиссандо. Траутониум изобрел Траутвейн 1935г. Это струна над метал пластиной.
Появление синтезатора подготовили Сонар Симонова, Виолена Гурова В.А., Эмиритон или мелодин Иванова 1950г. Манипулировал сигналами разл формы. Экводин Володина А.А. создавал эффект вибрато и глиссандо. В Брюсселе 1958 г. Предвосхитил создание модульного аналового синтезатора.
Элекроорганы. Аддитивный синтез не давал покоя инженерам. В основе электрорганов принцип эл колебания под воздействием вращающихся дисков – роторов динамомашин. 1-ый телгармониум 1906г Т.Кэхиллом. Орнамент выполнял функцию светофильтра, пперводящего в эл, а потом в зв колебания. Создан орган Хаммонда 1934-1975гг. имел 3 клавиатуры, вклюая ножную с эффектами пространства, динамики и искажения. Далее повление 50-60гг Вокс-Континенталь, SX-50, Электрон Ионика-6, Матадор ТО-206, Вельтмейстер. Советские – Юность, Эстрадин, лель, Перле, Рэтаккорд.
Аналоговые синтезаторы – дают возможность производить зв материал. Делят на *студийные* для фонограмм и *концертные* в качестве сольного или ансамблевого.
Студийные делят по типу синтеза: суммирующего и вычитающего. Первые основаны на складывании звука из обертонов. Суммирующие – Марк 1 и 2 на основе электровакуумных ламп.
Вторые – на способах преобразования зв волны, насыщенной обертонами (труднее управлять всеми нюансами). На нем основан Вариафон 30гг. – идея рисованного звука с оптич дорожкой кинопленкой. Подобный АНС Е.А.Мурзина кона 50гг.с фантастическим звучанием. Студийный Синти-100 1970г. Англия с эффектами, звукозаписью микрофона. 60гг – концертные Муг, Микромуг, Полимуг, Юпитер. В рок музыке 70гг меллотрон.
Современный этап связан с *цифровыми технологиями*. Цифровые органы, аналогово-моделирующие синтезаторы 90гг, цифровое пианино, дисклавир, гитарный синтезатор, эл ударные, цфир синтезаторы, ритм-боксы/машины, интерактивный клавишный синтезатор, рабочие станции, грув-станции, муз компьютер с МИДИ–секвенсором.
Классификация электронно-музыкальных инструментов.
ЭМИ сыграли роль в развитии академического направления (электронная, конкретная, манитофонная, компьютерная, живая электронная музыка), так и массового (рок и поп-музыка).

Многие представлены единичными экземплярами или малыми сериями. Отличаютс друг от друга по устройству и худ. возможностям. Опора только на эти материалы недостаточная для создания партитуры.
Наиболее фундамент уровень классификации по функции в формировании звука (источник, преобрпзование и воспроизведение), по характеру источника звука (электромеханич, электронный), по технологии работы со звуком (аналоговая, цифровая). Особенности конструкции влияютна характер их звукового материала и роль в формообразовании. Здесь можно разделить по направленности формирования тембровых банков (ориетированные на голоса акстич и эликтрифицированных и электронных инструментов и универсальные), по характеру формируемой фактуры (одноголосные и многоголосные), по роли, которую они играют в муз целом (формирование элемента фктуры и ее целостного вида). Характер звукового материала и роль в формообразовании во многом определяют жанрф и стили музыки, с которыми связано использование ЭМИ, а также преобладающую форму представлениям му материала (конкретная или студийная).
Звучание всегда связано с воспроизведением через динамики, поэтому все их можно считать электроакустическими. Огр роль играют устройства, связанные с преобразованием и восроизведением зв сигнала. Эти устройства в большинстве ЭМИ явл-ся их составными частями, но в некоторых случаях выполнены в виде отдельных модулей, которые вместе с источником звука составляют единую систему электроакустических муз-аппартных средств.
В таких системах модули делятся на устройства обр-ки сигнала (процессоры, эквалайзеры, компрессоры, лимитеры), устр-ва смешивания (микшерный пульт), усиления (пульт, усилители), устр-ва воспроизведения (громкоговорители, акуст излучающие комплексы, кмбики), а также устройства, предназначенные для записи и воспроизведения сигналов (магнитофоны, дискрекордеры, секвенсоры, компьютеры).
Все эти приборы делтся на 2 класса: аналоговые и цифровые. Многие из них объединяют в себе несколько функций (пульты, комбики).
Приборы источники. Делят на 2 класса: эликтрифицированные - источник механич колебания (струны, мембраны, язычка), которые преобразованные с помощью адаптеров в эл колебания поступают в эл тракт, электронные – их источникомявляются эл схемы звуковых генераторов. Также есть группа электрических инструментов, где источником звука служат эликтрические сигналы, формируемые тем или иным путем (напр, с пом светового воздействия на фотоэлемент). В совр ЭМИ этот метод используется в качестве вспомогательного. Поэтому они имеют скорее историческое значение.
Эликтрифицированные делят на 2 группы: традиц-е, оснащенные адаптером и оригинальне ЭМИ. В основе преобразование различных духовых инструментов (электрофлейта, гобой, кларнет, фагот, сасофон). Соединяют вариативность тембра, виртуальной акустич среды и живого интонирования. Группы – струнные-смычковые, щипковые, клавишые, ударные.
Возможности игры в ансамбле с внешним источником звучания (CD –проигрывателем), подсоединенымк входному гнезду; возможность слушать свою игру в наушниках.
В группу эликтрифицированных входят электрогитара, бас-гитара, мандолина, домра, балалайка арфа.
Основы музыкальной акустики и цифровые эффекты обработки звука.
Минимальные требования к персональному компьютеру (PC – OS Windows 2000/XP, процессор Pentium-3, память 512 Мб, частота 1200 МГц, жесткий диск объемом не менее 5 ГБ, ОЗУ – 64 Мб, видеорежим 600*800, 1024*768мп, CD-RW и DVD). Четыре свойства информации (создание, передача, хранение и обработка). *Информационные технологии* как совокупность технических и программных средств. Устройство компьютерной системы для музыканта: внешние устройства ввода и вывода информации (системный блок, монитор, звуковой модуль, мышь, клавиатура, МИДИ-клавиатура и синтезатор, микрофон, микшерный пульт, звуковой сэмплер, принтер со встроенным сканером). Виды

представления информации и расширения форматов (текст, графика, звук, видео). Операционная система как программа-переводчик между пользователем и PC. Интерфейс как способ обмена информацией между программой и пользователем и его типы (графический DOS и консольный OS Windows). Типы программного обеспечения и их технические возможности (аналоговая запись и оцифровка). Цифровое миди и *аудио* (звукозапись, обработка и синтез с нуля) и недостатки аналоговой информации. Виды синтеза и принцип музыкального программирования. Технология сэмплирования, методы синтеза и обработка эффектами как средства имитации натурального звучания тембров (синтезаторы, семплеры). Звуковая карта, совместимая с ASIO и внешний звуковой модуль, их назначения. Принципы установки программ, драйверов звуковой карты и миди-плагинов звуковой обработки. Понятие *МИДИ* как средства стандартизации с 1982 г. цифрового интерфейса ЭМИ. Типы сообщений как информации о последовательных действиях-командах, программируемой музыкальной МИДИ-секвенции (нажатия, отпускания, смене инструмента и значения контроллера высоты, громкости, вибрато и реверберации) и их преимущества перед аудиальной. Градации параметров. МИДИ-секвенсер как многодорожечный магнитофон. Соединительные разъемы, порты, кабели, способы и принципы коммутации электронно-музыкального оборудования. Звуковые эффекты и роль аппаратного микшера. Современные стандарты звуковой информации. Носители одноразовой и многоразовой записи информации. Запись музыкальной информации на лазерный CD с помощью программы для записи дисков Nero Burn.

Программы записи звуковых компакт-дисков

Программы записи звуковых компакт-дисков, которые, разумеется, требуют наличия в системе записывающего устройства (CD-R). Здесь безусловным лидером является программа Easy CD Creator, созданная компанией Adaptec. Программа вполне оправдывает свое название — она делает процесс записи на компакт-диск простым и удобным. Неплохой модуль записи звуковых дисков встроен также в программу WaveLab компании Steinberg. Достаточно популярна программа CD Architect (производства Sonic Foundry), которая может вызываться прямо из редактора Sound Forge. Однако она достаточна «капризна»: требует обязательного отключения опции автоматического распознавания диска, не работает с дисками некоторых производителей и т. п.

В любой программе запись на звуковой компакт-диск рекомендуется производить не более чем с двукратной скоростью. Кроме того, перед записью обязательно выберите функцию тестирования (в этом случае программа имитирует запись на CD, но с выключенным лазером). Она позволяет убедиться в том, что ваша система способна записать компакт-диск без сбоев. Если же во время тестирования появился сигнал ошибки (обычно это «опустевший» буфер записи), то вам необходимо уменьшить скорость записи, а если это не помогает, постарайтесь запретить все «посторонние» процессы Windows. Если и это тоже не помогло, можно попытаться установить минимальную (и «чистую») конфигурацию Windows на отдельный жесткий диск или просто произвести апгрейд всей системы. Работа с программой записи компакт-дисков Nero Burning ROM была достаточно подробно рассмотрена в главе 6.

Звуковые форматы. Как записывать и прослушивать звуковые фрагменты

Для начала попробуем найти уже существующие на вашем компьютере файлы, которые могут быть проиграны с помощью звуковой карты. Типов звуковых файлов довольно много, но изначально в Windows 98 имеется два основных стандартных формата: так называемые WAVE-файлы (с расширением .wav), то есть собственно звуковые фрагменты, записанные как на магнитофон и представленные в стандартном для Windows формате, и MIDI-файлы (с расширением .mid, .rmi или .midi).

Если WAVE-файлы представляют собой собственно оцифрованную звуковую волну (см. главу 2), то MIDI-файлы — это набор специальных команд для встроенного или внешнего звукового модуля (синтезатора, сэмплера и пр.). Заметим только, что MIDI-файлы занимают во много раз меньше дискового пространства, чем WAVE, но зато на каждом

звуковом модуле они звучат по-разному, хотя зачастую и похоже. Если на вашей звуковой карте установлены два различных звуковых модуля (так бывает очень часто — на одну карту ставят FM-синтезатор и WT-синтезатор), то вы можете в этом убедиться.
FM-синтезатор — синтезатор, использующий для генерации звуков частотную модуляцию (более «электронное» звучание). WT-синтезатор — модуль, использующий таблицы волновых форм (более «естественное», приближенное к акустическому, звучание).
Кроме того, теперь будет озвучено стандартное «Видео для Windows» (файлы с расширением .avi), а также становится возможным прослушивание музыкальных компакт-дисков. Все эти функции можно опробовать в программе Универсальный проигрыватель (Media Player), до которой легко добраться через главное меню Windows 98: Программы\Стандартные\Развлечения. Однако, если вы собираетесь часто пользоваться звуковой картой, вытащить значок Универсального проигрывателя на рабочий стол (desktop).
Чтобы прослушать WAVE-файл, откройте Универсальный проигрыватель и выберите из меню Устройство (Device) пункт Звук (Sound). Затем выберите какой-либо файл с расширением .wav (некоторые образцы по умолчанию находятся в папке \Windows\Media). Теперь нажатием на кнопку Play (черный треугольник, направленный вправо) вы можете прослушать файл, при этом кнопка Play превращается в кнопку «пауза». Имеются также кнопки останова, перемотки, перехода на метку и выделения фрагмента. Можно свободно перемещаться по звукозаписи, двигая мышью указатель местоположения.
Аналогично вы можете прослушивать MIDI-файлы, выбрав из меню Устройство пункт Секвенсер MIDI. Здесь, кстати, можно сравнить звучание одного и того же файла на разных звуковых модулях. Для этого при загруженном MIDI-файле нужно из меню Устройство выбрать пункт Свойства. Появится окно свойств MIDI, в котором вы можете выбрать любой звуковой модуль, установленный на вашей карте, или внешний MIDI-выход (последнее имеет смысл, если к MIDI-порту звуковой карты подключен какой-либо внешний музыкальный инструмент).
Таким же способом вы можете в программе Универсальный проигрыватель просмотреть *видеофайлы* (в формате AVI) или прослушать звуковой компакт-диск, выбрав соответствующий пункт из меню Устройство. Необходимо заметить, что хотя после стандартной установки Windows 98 в этом меню есть только четыре перечисленных выше пункта (не считая Свойств и Громкости), их количество может увеличиваться при установке различных программ (не любых, конечно, а только содержащих драйверы управления MCI).
Способы сжатия звуковых данных
Если вам понравилось записывать звуковые файлы и «ы решили хранить их все на жестком диске, то через некоторое время, скорее всего, столкнетесь с проблемой нехватки дискового пространства (кстати, это сказывается и на работе Windows 98: опыт показывает, что когда на жестком диске остается менее 100 Мбайт свободного места, могут начаться всякие неожиданности, если, конечно, вы работаете не только в Блокноте).
Дело в том, что звуковые файлы занимают очень большой объем на диске. Если текст в формате MS Word или тот же MIDI-фапл редко занимают более 200-300 Кбайт, то для звукового файла 200 Кбайт — это пара секунд звучания. Вы можете приблизительно оценить объем WAVE-файлов, исходя из времени звучания: при хорошем качестве записи (стерео, 16 бит, 44 100 Гц) для записи одной минуты звучания необходимо приблизительно 10 Мбайт дискового пространства. Таким образом, записав в WAVE-файлы одну 90-минутную компакт-кассету, вы займете более 900 Мбайт (некоторые удивляются, чем можно забить 18-гигабайтный жесткий диск, а ведь кроме WAVE-файлов есть еще графика и видео, которые занимают порой вообще гигантские объемы!).

Но поскольку надо еще оставить немного места на ОС, программы и другие рабочие файлы, возникает проблема: как уменьшить объем звуковых файлов, не теряя особенно много в качестве записи.

Во-первых, вы можете просто немного изменить параметры звукозаписи. Ведь упомянутый набор параметров «44 100 Гц, 16 бит, стерео» — это качество записи на компакт-диск. При этом одна секунда звучания занимает 176 400 байт. В большинстве случаев, пока вы делаете записи «для удовольствия», вам достаточно частоты дискретизации 22 050 Гц, а если вы делаете запись с бытового микрофона, то стерео можно смело превратить в моно. Теперь секунда звучания займет у вас уже только 44 100 байт (а 90 минут звучания — приблизительно 250 Мбайт вместо 900). Во-вторых, можно сжать готовые файлы с помощью специальных алгоритмов. Правда, если вы попробуете «заархивировать» их привычными средствами — zip, arj, rar и т. п., то будете разочарованы: WAVE-файлы сжимаются крайне плохо.

Поэтому для звуковых файлов были разработаны специальные средства сжатия. Некоторые из них входят в стандартную поставку Windows 98. Самый распространенный из них — Microsoft ADPCM. Файлы, сжатые этой программой, уменьшаются приблизительно в четыре раза. Кроме того, «внешне» это никак не проявляется: с виду получаются обычные WAVE-файлы, а при их проигрывании программа сжатия автоматически «раскрывает» их.

Если же четырехкратного сжатия недостаточно, можно применить один из алгоритмов MPEG. Однако в стандартную поставку Windows 98 алгоритм сжатия MPEG Layer-3 не входит. Он «встает» в систему, если вы поставите какую-либо программу, его использующую, например .mp3 Producer от компании Fraunhofer (http://www.iis.fhg.de/audio). А затем работа со сжатыми файлами опять же не будет ничем отличаться от работы с обычными WAVE-файлами. Разве что время записи на диск резко увеличится — кодирование MPEG занимает гораздо большее время, чем декодирование. TwinVQ можно сжимать файлы еще сильнее, чем при использовании MPEG I Layer 3, и получать при этом лучшее качество звучания. Правда, при использовании этого алгоритма кодирование занимает больше времени, а проигрывание отнимает больше ресурсов, чем при использовании MPEG I Layer 3. Однако для современных быстрых компьютеров эта проблема не особенно актуальна.

Для того чтобы сжимать файлы в формат TwinVQ, следует установить программу-кодировщик, например Yamaha VQ Encoder, которую можно бесплатно загрузить с сервера http://www.vqf.com. Оттуда же можно загрузить и более простую программку для проигрывания vqf-файлов. Впрочем, для их проигрывания можно воспользоваться и какой-либо из программ «общего назначения», например, Winamp (ее можно найти по адресу http://www.winamp.com), только в некоторых случаях необходимо предварительно загрузить в нее соответствующий модуль.

Изменение стандартных звуков Windows

Иногда система Windows 98 сама проигрывает некоторые звуковые файлы, хотя ее об этом не просят. С помощью звука система сигнализирует о своей загрузке и выгрузке, о системных сообщениях и ошибках, о получении сообщения по электронной почте или ICQ, об очистке Корзины (Recycle Bin) и т. д. Это очень удобно, однако вам могут не понравиться некоторые из звуковых сигналов, и вы захотите их изменить или отменить вообще.

Для этого в Windows 98 предусмотрены специальные средства. Найдите в главном меню пункт Настройка (Settings), а в его подменю — Панель управления (Control Panel). В окне панели управления дважды щелкните на значке Звук (Sound). В появившемся окне (рис. 6.3) в верхней части вы можете видеть список тех событий, которые могут быть озвучены. Если слева от названия события вы видите изображение репродуктора, это означает, что его «озвучка» включена.

Создание звукового компакт-диска и составление музыкальных библиотек

Дискеты быстрее изнашиваются и портятся, так что по сравнению с ними компакт диск является гораздо более надежным средством хранения информации (хотя, конечно, не следует безоговорочно доверять никакому носителю, в том числе и компакт-диску. К примеру, не следует, скопировав на компакт-диск важный для вас файл, тут же удалять его с жесткого диска. Нужно перед этим хотя бы проверить, считывается ли он с компакт-диска, а лучше сделать вторую копию на другом компакт-диске).

Для музыкантов и любителей музыки распространение устройств записи на компакт-диск открыло еще одну, доселе невиданную возможность: запись звуковых компакт-дисков, которые можно будет прослушать на любом бытовом CD-проигрывателе.

Устройства для записи компакт-дисков бывают двух типов: записывающие (Recorders, CD-R) и перезаписывающие (Rewriters, CD-RW). Первые из них умеют делать только однократную запись на каждом компакт-диске, а вторые — многократную. Используйте для записи звуковых дисков только записываемые болванки CD-R., поскольку подавляющее большинство проигрывателей смогут прочитать такую запись.

Работа с перезаписываемыми болванками CD-RW отличается только тем, что на них в какой-то момент можно выполнить команду «Стереть компакт-диск» и затем начать его запись снова, как на чистый лист. Стереть один файл с болванки CD-RW нельзя.

Необходимо уяснить, что компакт-диск может быть записан сразу весь целиком или за несколько сессий. Для того чтобы данные с диска могли быть прочитаны, текущую сессию необходимо закрыть. После записи последней сессии вы можете закрыть также весь диск, после чего дальнейшая запись на него будет невозможна. Для того чтобы после записи новой сессии оставалось доступным также и содержимое старой, его необходимо предварительно импортировать. Некоторые программы автоматически предлагают осуществить эту операцию. Между прочим, некоторые старые модели дисководов CD-ROM «умеют» читать только содержимое Первой сессии записанного компакт-диска.

Источник записи, которым может являться другой компакт-диск, кассета, мини-диск и т.д. А может, мы будем записывать на компакт-диск результат собственных трудов, например собственное пение под собственную MIDI-аранжировку.

Прежде чем приступить к записи компакт-диска, желательно позаботиться о том, чтобы не было сбоев в электросети. И конечно, для записи компакт-диска необходимо соответствующее программное обеспечение. К счастью, в комплект поставки большинства устройств входят и программы для записи компакт-дисков. Как правило, это Adaptec Easy CD Creator, Nero Burning ROM или WinOnCD. Но они представляют собой усеченные версии, которые умеют работать только с той моделью CD-R/CD-RW, к которой прилагались. Полную версию программы Nero Burning ROM можно загрузить с сайта http://www.ahead.de (по истечении срока действия программу необходимо будет зарегистрировать за деньги).

Копирование с другого компакт-диска

Nero Burning ROM версии 5 с русским интерфейсом (эта программа поставляется с возможностью выбора языка интерфейса, и если вы загрузите дополнительный файл с сайта http://www.ahead.de, то сможете использовать русский интерфейс).

Для того чтобы полностью скопировать компакт-диск, выберите из меню Файл пункт Создать. Откроется окно нового проекта. В левой части этого окна выберите .пункт CD-Copy. В принципе, необходимые действия на этом почти заканчиваются: если сейчас вставить диск, с которого совершается копирование, в привод CD-ROM, а чистую болванку — в записывающий CD-дисковод, то останется только нажать кнсщку Копир.CD, и программа приступит к копированию!

Однако лучше все же не очень спешить и вначале настроить параметры копирования, которые находятся в этом же окне на четырех вкладках. (Программа Nero Burning ROM позволяет очень тонко контролировать различные параметры, и этой возможностью стоит воспользоваться, тем более что при копировании компакт-диска этих параметров не так уж много.)

Прежде всего выберите вкладку Опции копирования. Здесь вы должны прежде всего выбрать из выпадающего меню Drive with source CD привод в котором содержится диск - источник копирования. Правда, если у вас помимо записывающего CD-дисковода есть не более одного дополнительного, то, скорее всего именно он будет выбран по умолчанию.
В верхней части этого окна имеется очень важный переключатель На лету Если он НЕ отмечен галочкой (отключен), то программа вначале прочитает содержимое вашего диска-источника и создаст на жестком диске файл образа будущего CD. Естественно, что на жестком диске должно быть достаточно места для этого файла, иначе ничего не получится. Однако в большинстве случаев рекомендуется использовать именно этот способ.
Если же отметить галочкой переключатель На лету, то файл образа создаваться не будет, а данные, прочитанные с диска-источника, будут сразу же записываться на болванку. Этот способ более быстрый, однако его следует применять только в том случае, если вы полностью уверены, что компьютер будет вовремя успевать прочитывать необходимые данные с диска-источника. Для соблюдения этого условия необходима не только способность вашего CD-дисковода читать данные с большой скоростью, но и еще два момента: во-первых, сам диск-источник должен быть без дефектов записи, а поверхность его без малейших признаков загрязнения или царапин; и, во-вторых, операционная система должна обеспечивать бесперебойный обмен данными, а значит, на нее не должно быть «навешано» много фоновых заданий сразу. В любом случае, при копировании на лету существует определенный риск.
Если вы видите под выпадающим меню выбора CD-дисковода желтый восклицательный знак с предупредительной надписью на английском языке, то это означает, что программа не производила операции автоопределения данного CD-дисковода. Для того чтобы программа при копировании могла оптимальным образом подстроиться под конкретный CD-дисковод, не поленитесь когда-нибудь дать ей совершить эту операцию, для чего следует из меню CD-рекордер основного окна программы выбрать пункт Автоопределить CD-ROM.
В том случае, если копирование производится не на лету, имеет смысл отрыть вкладку Образ. Здесь вы можете задать имя и размещение файла образа будущего компакт-диска. Если вы нажмете на кнопку Тест скорости всех приводов, то программа определит скорость чтения/записи всех жестких дисков вашего компьютера (естественно, желательно файл образа размещать на том диске, который работает быстрее).
На этой же вкладке имеется переключатель Удалить файл образа после копирования CD, который в пояснениях не нуждается. Как правило, этот переключатель лучше держать включенным, однако в некоторых случаях вам может захотеться сохранить файл образа компакт-диска для записи его копий впоследствии. Для этого в основном окне программы достаточно будет выбрать из меню Файл пункт Прожечь образ. Программа запросит имя файла образа компакт-диска и запишет его.
Теперь давайте откроем вкладку Опции чтения. Здесь вы можете указать, каким образом программе следует поступать при ошибках чтения с диска-источника, а также указать еще некоторые параметры чтения. Большинство из них имеют смысл, только если копирование производится не на лету, а через создание файла образа.
Выборочное копирование дорожек с разных компакт-дисков
Вначале нужно будет прочитать с нужных источников все нужные дорожки, а потом составить из них новый проект.
Для того чтобы прочитать с диска-источника нужную дорожку, выберите из меню CD-рекордер пункт Сохранить дорожку. Появится окно выбора дисковода, в котором находится диск-источник. Выбрав нужный диск, нажмите ОК Появится окно, в верхней части которого находится список дорожек вставленного компакт-диска. Вы можете выбрать те дорожки, которые хотите прочитать. Чтобы заранее убедиться в правильности выбранной дорожки можно тут же ее проиграть, используя секцию Органы управления

Аудиоплейером. Здесь же из выпадающего меню можно выбрать, каким способом следует проигрывав дорожки - аналоговым (как в программе Универсальный проигрыватель - через кабель вывода звука с CD на звуковую карту) или цифровым. В последнем случае программа будет производить чтение дорожки, в реальном времени преобразовывать поступающую информацию во временный файл и проигрывать его.
В этом же окне следует указать, в какие файлы следует записывать дорожки прочитанные с компакт-диска. В окощко Путь следует ввести путь к каталогу, в который будут записываться получившиеся файлы (например, D:\Sounds\Diskl) С помощью кнопки Просмотр можно выбрать этот каталог из списка.
Запись с других источников
В том случае, если источником для записи является не компакт-диск, а что-либо другое — минидиск, аудиокассета, MIDI-файл или просто ваш «живой» голос или игра на каком-либо инструменте, ваши действия во многом аналогичны описанным в предыдущем разделе. Сначала вы записываете нужные файлы на жесткий диск вашего компьютера, а затем собираете из них новый проект, как описано выше. Сразу оговоримся, что программа Nero Burning ROM может помещать в список файлов для записи на звуковой диск не только файлы в формате WAV, но и сжатые файлы форматов MP3, VQF и WMA. Правда, параметры этих файлов должны быть все равно установлены в «CD-качество»: 44 100 Гц, 16 бит, стерео. Поэтому если у вас уже есть готовые файлы этих форматов, то можете просто смело открывать новый проект и перетаскивать их мышью в список для записи на диск. Если же источником является запись на аудиокассете или виниловой пластинке, вам придется записать ее любой программой работы со звуком (например, Sound Forge, описываемой в этой книге далее) или хотя бы простейшей программой типа Фонографа. Точно так же придется поступить с записями на минидиске или DAT-кассете, с той разницей, что их можно записать через цифровой интерфейс, если цифровой вход имеется на вашей звуковой карте.
Если источником звука является MIDI-файл, который вы проигрываете через встроенный синтезатор звуковой карты, то вы можете записать его в WAV-файл, обходясь без внешних кабелей. Просто запустите одновременно программу, проигрывающую MIDI, и программу записи звука, а затем в системном микшере установите в качестве источника записи Синтезатор (или Synth, название может варьироваться в зависимости от вашей звуковой карты).
Итак, файлы записаны, и вы выбираете в основном окне программы Nero Burning ROM из меню Файл пункт Создать, чтобы создать новый проект, и далее — вкладку Audio CD.
Предположим, вы перетащили в список для записи несколько файлов. Теперь обратите внимание, что если вы выделите в списке один из них, то становится активной кнопка Проиграть. Таким образом вы можете проверить правильность вашего выбора и заодно качество звучания.
Можно устанавливать величину паузы между дорожками.
Однако самые интересные перспективы для коррекции открываются на третьей вкладке — Фильтры. По сути дела, это уже небольшой звуковой редактор. Здесь в списке перечислены девять корректирующих эффектов, которые могут быть применены к будущей дорожке одновременно или по отдельности. Для применения каждого из эффектов отметьте галочкой соответствующий пункт в списке. При выделении каждого из пунктов в правой части вкладки появляются параметры настройки данного эффекта. Давайте кратко рассмотрим их. Первый возможный эффект — нормализация уровня. Он бывает полезен, если звучание дорожки записано на низком уровне или у вас имеется несколько дорожек, записанных с разным уровнем. Нормализация может производиться по пиковому уровню или по RMS — среднему уровню сигнала. Например, если изначально дорожки записаны с различным уровнем, имеет смысл установить нормализацию на каждой из них, например, по пиковому уровню 95%.

Второй эффект — удаление щелчков. Этот эффект, к сожалению, почти не имеет параметров настройки. Единственное, что вы здесь можете сделать — это установить величину подавления. Данный эффект может быть полезен, если, к примеру, источником звука являлась виниловая пластинка.
Следующий эффект — подавление шума. Здесь от вас требуется указать исходный уровень шума (возможны значения от -100 до -40 дБ), а также величину подавления (от 0 до 40 дБ). Этот эффект нелишне использовать, если в качестве источника звука использовалась аудиокассета или какой-либо другой «шумящий» носитель.
Далее следуют два эффекта, названные в русской версии программы словами «Восстановление» и «Затухание». На самом деле это просто плавное нарастание звука от полной тишины до нужного уровня в начале дорожки (Fade In) и, наоборот, плавное затухание звука в конце дорожки (Fade Out). Этот эффект следует применять в том случае, если вы, например, используете в качестве дорожки только часть имеющейся записи. В качестве параметра вы можете указать время нарастания/затухания в секундах. Это время должно быть в интервале от 1 до 10 секунд.
Следующий эффект называется «Расширение стереобазы». Он предназначен для того, чтобы как бы расширить источник звука с точки зрения слушателя. Звуки, пропущенные через этот фильтр, обычно кажутся более объемными. Можно, однако, сделать и наоборот — сузить стереобазу, вплоть до полного превращения сигнала в моно. Для регулировки параметров этого эффекта в программе предусмотрен движок, устанавливающий значение «ширины стереобазы», которое может быть от 0 до 200%. При этом 0% означает сведение сигнала в моно, значения от 1% до 99% — соответствующее сужение стереобазы, значение 100% соответствует оригинальному стереоисточнику, а большие значения расширяют стереобазу.
Следующий эффект, называемый «Караоке», довольно специфичен. Разработчики имели в виду, что с помощью него можно выделить вокал в песне. Однако это справедливо лишь для песен, записанных по определенной технологии. Дело в том, что его действие заключается в уничтожении материала, одинакового в обоих каналах.
А вот следующий эффект, «Эхо», гораздо интереснее. Он позволяет добавить к вашей записи эффект эха с помощью цифровой задержки. Здесь вы можете установить время задержки (в миллисекундах, максимум — 2000 мс), количество повторений и расположение эха по стереопанораме с помощью трех ползунковых регуляторов. Кроме того, здесь есть переключатель, позволяющий эмулировать реверберацию.
И наконец, эффект «Эквалайзер» позволяет осуществить настройку, аналогичную 20-полосному графическому эквалайзеру. Управление эквалайзером имеет вполне понятный интерфейс, где вы можете установить величину усиления или ослабления для каждой частотной полосы либо графически (передвигая мышью ползунковые регуляторы), либо в числовом виде. Более того, из специального выпадающего меню вы можете выбрать один из пресетов (предварительных установок эквалайзера). Можно также добавить собственные пресеты, используя кнопку Добавить.
Разумеется, все описанные возможности можно применить также и к файлам, записанным с компакт-диска, однако при использовании других источников они становятся особенно актуальными.

Печать обложки для компакт-диска

После того как вы успешно записали звуковой компакт-диск, вам, скорее всего, хочется достойно его оформить — чтобы он был с обложкой и наклейкой. В большинстве программ, записывающих компакт-диски, имеется модуль, предназначенный для печати обложек и наклейки. В программе Nero Burning ROM этот модуль даже вызывает внешнюю программу, которая открывается в отдельном окне и называется Feurio Cover Editor. Для вызова этой программы выберите из меню Файл пункт Печать наклейки CD. К сожалению, практически все подобные модули, включая Feurio Cover Editor, страдают одним и тем же недостатком: в них невозможно произвольно вводить и редактировать

текст. Как правило, заглавие компакт-диска берется из введенной в основную программу информации об авторе/исполнителе и заголовке диска, а список дорожек — из названии файлов проекта. В программе Feurio Cover Editor список дорожек «вычленяется» из названий, введенных в окне Инфо аудиодорожки. Очень ценно, что программа автоматически проставляет в списке время звучания каждой дорожки, однако очень неудобно то, что само название дорожки выводится в формате «АРТИСТ: НАЗВАНИЕ», и с этим ничего нельзя поделать.

Составление музыкальной библиотеки

Появление современных эффективных средств сжатия звуковых данных позволяет составлять компактные музыкальные библиотеки. Действительно, если информацию, содержащуюся на звуковом компакт-диске, сжать, например, в 10 раз (используя алгоритм TwinVQ или MPEG I Layer 3), то можно вместо каждых 10 компакт-дисков записать один и освободить на полках довольно много места.

Программа Nero Burning ROM позволяет легко составить подобную библиотеку, так как содержит встроенный кодировщик форматов WAV, MP3, VQF и WMA (впоследствии, вероятно, к этому списку добавятся еще несколько форматов). Программа может закодировать и раскодировать любой из этих форматов (но только записанный с CD-качеством — 44 100 Гц, 16 бит, стерео). Для того чтобы приступить к этому процессу, выберите из меню Дополнительно пункт Кодирование файла. Откроется окно. Здесь вы можете составить список файлов для кодирования и затем нажать на кнопку Перейти, чтобы приступить к кодированию. Для добавления файла в список нажмите кнопку Добавить. Затем, после выбора файла, можно из выпадающего меню Доступный формат файла выбрать нужный вам формат — VQF, MP3, WMA или WAV. В строке Выходной файл можно ввести имя выходного файла, которое по умолчанию совпадает с именем файла-источника (с соответственным изменением расширения).

Для того чтобы в записанных файлах было легче ориентироваться, вы можете составить электронный каталог получившейся библиотеки. Например, он может иметь вид HTML-страницы, на которой имеются ссылки на все музыкальные файлы. Здесь уже все зависит только от вашей фантазии.

После кодирования вы можете записать получившуюся библиотеку на CD-ROM в этой же программе Nero Burning ROM, или же оставить ее на жестком диске (если у вас есть достаточно места на нем и вы собираетесь часто слушать эту музыку). Для прослушивания сжатых звуковых файлов можно воспользоваться различными программами. Например, это может быть WinAmp и др.

Спектр. Парадоксы цифрового звука (видим почти то, что слышим).

Человеческий слух менее чувствителен к самым низким и самым высоким частотам. Можно считать, что частоты ниже 10 Гц и выше 25 Кгц подавляющее большинство людей не слышит. В результате, на графике БПФ звукового сигнала некоторые частоты будут показаны, хотя реально они не будут слышны или будут значительно ослаблены.

АЦП/ЦАП.

Звуковых карты (Acer S23, CS4237, AD1848, ess1868, opti-931, Yamaha Sax700, SB-16/Vibra, awe64, Turtle Beach Pinnacle, Digital Wings, Monster Sound 3D). Если хотите по-настоящему классный цифровой звук, ищите звуковые карты с частотой дискретизации 96 Кгц!

Единицы *акустического* измерения звука (герц – одно колебание в секунду) и границы слышимости 22 000Гц. Четыре свойства звука (высота, длительность, громкость, тембр). Частотные диапазоны мужских, женских и детских голосов (80 – 150; 400 – 500); общий диапазон (16 - 8300); частотная характеристика звуков октав. Цент (1/100 полутона) как расстояние между звуками и его различение (с 5ц). Понятие высоты как вибрации тела и амплитуды колебаний как давления звуковой волны в дб (20 – шелест травы, болевой порог 120, разница с 10дб и таблица градации динамических нюансов). Понятие тембра как окраски, зависящей от количества дополнительных обертонов и основного тона с

математическим соотношением амплитуды их колебаний. Его зависимость от материала инструмента, формы, условий колебания, резонатора, пространства и примеры спектограмм инструментов. Отличие колебаний в аналоговых и цифровых синтезаторах как изменение напряжения электросхемы и воздействие ЦАП на мембрану динамика. Измерители и анализаторы в секвенсоре.

Систематика видов музыкальных *инструментов* по Хорнбостелю и Заксу (аэрофоны, идиофоны, хордофоны, мембрафоны и электрофоны). Краткая история ЭМИ (Терменвокс, электрорган Хаммонда, синтезаторы Букла, Муга, Мурзина и Экводин Володина и их значение для KS). Правила и закономерности структурирования тембрового материала на основе анализа: компонентов огибающей, светлотности, синтетитических ощущений массы, объема, материала, формы, звукоизвелечения и подобия акустическим инструментам. Художественно-образные амплуа инструментов и их роль в оркестре.

Дидактические *функции* и особенности интерфейса учебных, обучающих, развивающих, тестирующих, тренажерных, диагностирующих, игровых, и организационных программ. Издательство (нотографика, распечатка, вставка в текст и тренаж). Композиция (расширение звуковой палитры посредством синтеза электронных тембров, озвучивание произведения, алгоритмические и интерактивные композиции). Звукорежиссура (обработка, регулировка панорамы и уровня эффектов на микшере, многоканальное сведение трэков). Музыковедение (Интернет-ресурсы и программы в поиске и хранении в базах и собственных банках данных, исследовательская расшифровка фольклора посредством перевода из аудио формата в миди и ноты). Музыкальная педагогика (слуховой анализ и контроль, обучение игре, теории и истории, развитие слуха и мышления, дистанционное соревнование).

MP3 изнутри: психофизиология звука

Данный формат использует крайне сложный алгоритм кодирования. Помимо математических алгоритмов сжатия, в этом формате присутствует так же сложнейший алгоритм удаления ненужной звуковой информации, основанный на психолого-физиологических особенностях организма человека.

Как уже говорилось, MP3 является потоковым форматом. Это означает, что звуковая информация при кодировании разбивается на равные по продолжительности участки, которые называются фреймами. Все фреймы взаимно независимы. Каждый из этих фреймов кодируется отдельно со своими параметрами и имеет заголовок, в котором эти параметры описаны. При воспроизведении последовательность декодированных фреймов и порождает непрерывное звучание записанного звука.

Какие преимущества? Во-первых, возможность перемотки, если вы не смогли целиком скачать MP3 файл из сети Internet, то ничего страшного, музыку все равно можно будет слушать, просто проигрыватель дойдет до того места, на котором оборвалась связь и остановится. Процессы удаления "ненужных" звуков называются квантованием. Чем меньше bitrate, тем жестче идет квантование. По каким же критериям оценивается "нужность" и "ненужность" звуков? Подавляющее число кодеков выбрасывает звуки, которые считаются выходящими за порог слышимости человека. При этом за значение порога, так сказать de fakto, принимается величина равная 16kHz. Несмотря на то, что этот порог признан азбучной величиной и вписан во все учебники по физике, этот подход неверен. Люди весьма разнообразны по своим физиологическим особенностям. Кроме того, нужно учитывать, что у молодежи слуховой порог гораздо выше, чем у пожилых людей, и запросто может превышать эту среднестатистическую величину. Так же многое зависит от интенсивности сигнала. Следовательно, удаление частот выше 16kHz абсолютно неприемлемо для высоких битрейтов претендующих на CD качество, но вполне уместно для низких битрейтов, где качество приносится в жертву размеру. Другим критерием, по которому оценивается "ненужность" звука, является условие основанное на такой особенности человеческого слуха, как неспособность большинства людей различать сигналы, по мощности лежащие ниже определенного уровня, причем этот уровень

различен для разных частотных диапазонов. Но самой главной особенностью психоакустической модели кодирования MP3 является так называемый эффект маскирования. Суть этого эффекта в том, что слабый сигнал одного диапазона частот зачастую маскируется более мощным сигналом соседнего диапазона, если он присутствует в аудиозаписи, или мощным сигналом, предыдущего фрейма. Этот сильный сигнал вызывает временное понижение чувствительности уха к сигналу текущего фрейма. По сути, имеет место явление "временного оглушения". Чем замечателен этот формат, так это тем, что степень сжатия, то есть, соотношение размер/качество полностью во власти пользователя. Ширина потока (bitrate) способна изменяться от наибольшего значения в 320kbs, до 64 kbs и ниже, соответственно варьируется и размер.

Качество звучания требует жертв

При оценке качественности звучания зачастую возникает путаница, так как многие путают факт наличия низкого или высокого уровня шумов с высоким или низким качеством сигнала. В некоторых случаях, сменив плеер можно существенно улучшить качество воспроизведения.

Если вы хотите точного соответствия сжатого файла оригиналу, пользуйтесь максимальный для кодирования CD Audio битрейтом - 320kbs. Коэффициент сжатия 4:1, для битрейта 256 kbs – 6:1. Размер несколько больше, зато качество смело можно считать непогрешимым. Но самый популярный на текущий момент все же битрейт 128 kbs, который весьма быстро занял место формата RA. Причина такой популярности – в относительно небольшом размере (сжатие 12:1), что является определяющим фактором в условиях медленной передачи данных и дороговизны услуг провайдеров. Так же по размеру файла MP3 легко определить продолжительность звучания. У этого битрейта 1 минута звучания занимает примерно 1 мегабайт. Но качество у этого новоявленного "сетевого короля" на CD даже не претендует. Это качество средней аудиокассеты. В сети Интернет можно в основном найти MP3 только с битрейтом 128 kbs, MP3 с этим битрейтом и создавался первоначально как сетевой формат.

Благодаря небольшому размеру MP3 с bitrate 128 kbs оказалось возможным записать на один компакт-диск не 74 минуты музыки как раньше, а более 650 минут! Этим немедленно воспользовались пираты. Они стали производить диски типа "все альбомы хитовой группы на одном диске". Аудиозаписывающие компании стали нести убытки. Зачем покупать один альбом, если за те же деньги можно купить десять альбомов на одном CD?

Попытку побороть нелегальное распространение музыки MP3 недавно предпринял звукозаписывающий гигант RIAA. Но было уже поздно. MP3 индустрия достигла невиданного размаха. Стали появляться аппаратные мини-плееры с памятью на 32 мегабайта и возможностью подключения к компьютеру, их уже появилось более 40 моделей. Плееры для автомобилей на базе небольших по объему (1Гб) винчестеров. Даже звуковые карты с аппаратной поддержкой MP3. С этой волной бороться стало невозможно. MP3 стал первым признанным форматом хранения аудиоданных после CD-Audio.

Проигрыватели MP3

http://www.winamp.com/ - сайт разработчиков лучшего проигрывателя Winamp
http://www.sonicque.com/ - сайт Sonique.

Проигрыватели VQF

http://www.winjey.com/ — страничка Winjey
www.yamaha.co.jp/english/xg/SoundVQ/ — проигрыватель и декодер от разработчика — Yamaha
http://www.kjofol.org/ — домашняя страница K-jofol
http://www.sorinara.com/ — сайт Soritong.

Тема. Принципы работы в сети и Интернет-ресурсы.

Вообще говоря, в связи с бурным ростом Интернета в последние два-три года найти что-нибудь полезное в WWW (World Wide Web — Всемирная паутина) становится все труднее и труднее. Вместе с тем очевидно, что общее количество полезной информации в WWW растет, а не уменьшается, так что на самом деле шансы найти информацию, необходимую именно вам, повышаются. Все это относится не только к музыкальной, но и ко всякой полезной информации вообще. Музыканты в массе своей начали освоение просторов Интернета позже многих других. Поскольку некоторые из них так до сих пор и не знают, что же такое Интернет и как к нему подступиться, уместно вначале сказать хотя бы несколько слов об этом. Интернет является объединением глобальных компьютерных сетей. Вообще говоря, несколько компьютеров, объединенных в одну сеть, составляют одно логическое целое, То есть, работая за одним из них, можно видеть и использовать содержимое других.

Во-первых, просматривать (и тем более изменять) можно не всю информацию, находящуюся на удаленных компьютерах, а только ту, что специально выставлена «на всеобщее обозрение». Во-вторых, обращение к удаленному компьютеру на практике все же занимает больше времени, чем обращение к ресурсам «своего» ПК, особенно если подключение к Интернету осуществляется по телефонной линии не самого лучшего качества. И, наконец, в-третьих, для того чтобы воспользоваться необходимой вам информацией, надо каким-то образом узнать, на каком же из миллионов доступных в Интернете ресурсов она расположена.

Что касается первого пункта, то здесь можно особо не беспокоиться: «на всеобщее обозрение» в Интернете выставлено огромное количество информации, «перелопатить» которую целиком просто невозможно. Что касается времени доступа, то здесь все зависит от типа и качества линии, а если вы подключены к Интернету по коммутируемой телефонной линии (как и большинство российских пользователей), то и от скорости вашего модема. А вот третий пункт, касающийся навигации в Интернете, оказывается самым важным. Где искать информацию? К какому ресурсу обратиться?

В ранний период развития Интернета, когда информации было еще не очень много, большинство ресурсов можно было найти с помощью каталогов Gopher (для пользователя это нечто вроде дерева каталогов). Сейчас большая часть информации в Интернете представлена в виде гипертекста. Это текст, содержащий ссылки на другие информационные ресурсы, он несколько напоминает структуру help-файлов Windows. Для того чтобы обратиться к ресурсу, нужно точно найти в гипертексте ссылку на него, либо точно указать его местонахождение (включая имя компьютера в сети и каталога, например http://www.computerra.ru — адрес сервера издательского дома «Компьютерра»). Это называется URL (Universal Resource Locator).

Например, если вам нужна музыка в формате MIDI, то вы можете обратиться по адресу http://void.stu.rpi.edu/midi/files/Main.html или http://www.prs.net/ midi.html, а конкретно на русской музыке XX века специализируется архив, расположенный по адресу http://www.mmv.rU/p/rusmodern. Если вас интересуют сведения по музыкальному оборудованию, то достаточно зайти на сайт http://w w w. c li n k. ru/ mo/ (там, правда, собрана информация в основном по внешним модулям).

Для того чтобы получить сведения по спецификации XG, можно обратиться по адресу http://www.yamaha.co.uk/xg/html/xg_wmidi.htm. Аесли вас интересует стандарт сжатия музыкальных файлов ATRAC, использующийся при записи на MiniDisc, вы можете посетить http://www.thieLe.fptoday.com/ts/atrac.htm.

Для того чтобы «скачать» себе свободно распространяемые программы и утилиты, можно посетить http://www.download.com, а если вас интересуют именно музыкальные (и мультимедийные) программы, то вас ждут на http://www.passtheshareware.com/ c-music.htm.

А если вы хотите почитать результаты тестирования различных звуковых карт, то можете заглянуть на сайт http://www.pcavtech.com/soundcards/index.htm.

Но что делать, если у вас нет ссылки на интересующий вас ресурс и вы не знаете его сетевого адреса? В этом случае можно воспользоваться услугами так называемых поисковых машин. Например, обратившись по адресам http://www.altavista.com или http://www.infoseek.com, вы попадете на страницу, где сможете ввести интересующие вас слова в специальное поле — и в ответ получите список Интернет-ресурсов, содержащих эти слова. Недостаток такого способа поиска информации заключается в том, что поисковая машина практически всегда выдает очень много «мусора», то есть ссылок на ресурсы, никак не связанные с интересующей вас темой, а просто содержащих в каком-то месте введенные вами слова. К счастью, не так давно в Интернете появился русскоязычный ресурс, содержащий каталог музыкальных ссылок, составленный и регулярно обновляемый Юлией Дмитрюковой. Вот два основных адреса этого каталога: http://www.mmv.cityline.ru/ p/link/ и http://www.mosconsv.ru/rus/dmitr/dir_mus.html Здесь вы сможете найти ссылки на информацию о музыкальных конкурсах и фестивалях, на серверы музыкальных учебных заведений, обществ, фондов, студий и филармоний, на серверы театров, концертных залов, музеев, а также музыкальных коллективов. Здесь имеются ссылки на звукозаписывающие фирмы и магазины компакт-дисков, а также сетевые магазины компакт-дисков, позволяющие покупать необходимое прямо в Интернете (см., например, http://www.cdru.com). Есть также ссыдки на музыкальные произведения, которые можно послушать прямо из Интернета, на книжные и нотные издательства и библиотеки, на архивы информации о музыке, композиторах, исполнителях и музыковедах, а также на сетевые музыкальные конференции и чаты1. Кроме того, если вы ищете адрес сервера какой-либо крупной компании, то можно попытаться просто «угадать» его: он во многих случаях совпадает с названием компании, перед которым стоит префикс www, а после — доменный суффикс com или другой, соответствующий стране, в которой расположена компания (ru — Россия, jp — Япония, fr — Франция и т. п.). Например:

http://www.yamaha.com—сервер компании Yamaha;

http://www.vqf.com — сайт, посвященный сжатию данных в формате TwinVQj

http://www.arboretum.com — сервер компании Arboretum (производство музыкального ПО);

http://www.steinberg-us.com — американский сервер компании Steinberg;

http://www.sonicfoundry.com—сервер компании Sonic Foundry;

http://www.opcode.com—сервер компании Opcode Systems;

http://www.emu.com— сервер компании E-mu Systems и т. д. ; Однако повторю еще раз, что такие «совпадения» названия компании и сетевого адреса — вовсе не правило. Так, чтобы попасть на сайт компании Waves, следует набрать адрес http://www.kswaves.com, а чтобы добраться до подробной информации о продукции Ensoniq — http://www.op.net/-mikeh/ensoniq.html.

Создание веб-узла.

1. Открыть программу Publisher
2. Выбрать пункт Вэб-узлы и электронная почта
3. Выбрать шаблон вэб-узла и осуществить щелчок левой кнопкой мыши
4. Появится развёрнутый макет вэб-узла
5. Заполняется главная (домашняя) страница
6. Чтобы ввести название страницы необходимо выделить её щелчком левой кнопки мыши, например: *Знакомство*
7. Ввод второй страницы - Вставка - Страница - Домашняя страница - ОК.
8. Ввести название второй страницы и.т.д.
9. Страница о проекте обязательно должна включать: Тему проекта, творческое название, основополагающий вопрос, проблемные вопросы, возраст, работы, методический материал, критерии оценивания, примечание.

10. Создание вэб-сайта - файл - сохранить как… - папка (Teacher_support) - имя файла: Сайт, тип файла: Вэб-страница - сохранить.
11. Найти файл - Сайт и открыть, посмотреть.

О музыкальных сетевых стандартах

В Интернете можно найти музыкальные архивы и послушать музыку. Возникает естественный вопрос: что для этого необходимо и в каких форматах хранится в Интернете музыка. Действительно, невозможно же перекачать с удаленного компьютера обычный звуковой файл: ведь если на простое копирование десятиминутного звукового файла с винчестера уходит порядка 30 секунд, то что говорить о перекачивании с удаленного компьютера, если у большинства пользователей скорость такого перекачивания не превышает 33 600 бит в секунду?

Во-первых, в Интернете имеется много музыки, записанной в виде стандартных MIDI-файлов (например, на http://www.prs.net/midi.html). Как правило, такие файлы рассчитаны на стандарт GM (General MIDI). Они могут быть воспроизведены на любой современной звуковой карте или внешнем модуле. Если MIDI-файл рассчитан на стандарт GS или XG, это обычно оговаривается особо, как и в случае расчета на нестандартную раскладку тембров.

Но как быть, если нужен именно звуковой файл? Специально для хранения и перекачки по Интернету были разработаны различные стандарты сжатия этих файлов. Несомненным лидером здесь долго являлся стандарт Real Audio. Для проигрывания файлов этого стандарта лучше всего использовать программу RealPlayer. Если у вас нет этой программы, ее можно совершенно бесплатно скачать с сервера http://www.real.com или, уже за небольшую плату, получить расширенный и улучшенный вариант той же программы.

Одно из достоинств RealAudio заключается в том, что файлы этого формата могут проигрываться в потоковом режиме, то есть для того, чтобы начать слушать, вам не нужно дожидаться, пока файл скачается до конца. Естественно, степень сжатия файла должна соответствовать пропускной способности вашей линии соединения с Интернетом. Стандарт RealAudio допускает различные степени сжатия (естественно, чем сильнее сжатие, тем хуже качество звучания). Кстати, возможность потокового воспроизведения привела к тому, что некоторые радиостанции (например, «Эхо Москвы») приступили к вещанию через Интернет в формате RealAudio.

В потоковом режиме, кстати, можно просматривать и видеофрагменты, записанные в стандарте RealVideo. Для этого вам потребуется все тот же RealPlayer, правда, пропускная способность линии соединения с Интернетом в этом случае должна быть повыше.

Другим сетевым стандартом для сжатия звуковых файлов, широко распространившимся в последнее время, является MP3 (он же MPEG-3, он же MPEG-1 Layer 3, причем последнее название является «официально» единственно правильным). MP3 не обеспечивает столь сильного сжатия, однако он также очень популярен в Сети, есть даже несколько поисковых машин по MP3-архивам. Так же, как и RealAudio, MP3 допускает различные степени сжатия в зависимости от пропускной способности канала. Для проигрывания MP3-файлов лучше всего воспользоваться программой Winamp от компании Nullsoft (рис. 14.2). Эту программу можно скачать с сайта, расположенного по адресу http://www.winamp.com. Эта программа поддерживает «скины» — может изменять свой внешний вид. Существуют тысячи «скинов» для Winamp.

Однако лучшим на сегодняшний день стандартом для сжатия звуковых файлов является совершенно новый стандарт TwinVQ, или VQF, разработанный компанией Yamaha. Он может обеспечивать сжатие файлов в довольно большой степени и при этом обеспечивает лучшее качество, чем форматы RealAudio и MP3. Правда, он требует и несколько больше компьютерного времени для сжатия файлов, но для современных мощных компьютеров это не является проблемой. Программы для сжатия и проигрывания файлов VQF можно скачать с сайта http://www.vqf.com. Программа Yamaha Sound VQ Encoder умеет

кодировать файлы в формат VQF. Также программа Nero Burning ROM, и некоторые другие программы. Для проигрывания VQJF-файлов существует программа.от компании Yamaha, внешне очень похожая на программу Yamaha Sound VQ Encoder. Но можно проигрывать эти файлы и программой Winamp, если подключить соответствующий модуль, а также другими программами.

MP3- Этот самый популярный на сегодняшний день цифровой формат аудиосжатия, получил название MPEG Layer3. До MP3 ни один формат звуковых файлов не мог обеспечить такое качество при таком относительно небольшом размере. Единственный на тот момент сетевой формат .RA (real audio) иначе чем издевательством над слухом не назовешь. MP3 – это формат, разработанный специально для сети Internet, для быстрой пересылки качественного звука куда угодно. Именно поэтому MP3 является потоковым форматом. Способность этого алгоритма сжатия уменьшать размер звуковых файлов практически без потери качества, выглядела по тем временам совершенно фантастически. Размер исходного WAV файла уменьшается в четыре раза! Следует отметить ту важную роль которую сыграл популярный проигрыватель WinAMP в распространении формата MP3. Этот плеер первым предоставил то удобство, которого так не хватало фирменным проигрывателям.

Методические материалы по дисциплине
«Музыкальное искусство и культура досуга»

Тема 1. Сущность понятия «культура», «музыкальное искусство»

Само слово *культура* пришло к нам из латинского языка, и его первоначальное значение – *возделывать почву.* Но начиная с XVIII в. его стали употреблять для характеристики человека, отличающегося изяществом манер, воспитанностью, эрудированностью: его называли *культурным.* Главным образом так характеризовали аристократов, чтобы подчеркнуть их отличие от «некультурного» простого народа. Однако позже, став термином, это слово приобрело обобщённое, внеклассовое значение.

Культура – это и процесс, и результат целенаправленной человеческой деятельности по усовершенствованию всех сфер жизни и самосовершенствованию. Другими словами, культура – это то материальное и духовное, что создано человеком (в отличие от природных вещей и явлений).

Музыкальная культура – это вся совокупность музыкальных произведений вне их художественной ценности, сюда же входит система социальных институтов (музыкальное обращение, музыкальная критика, музыкальное книгопечатание, музыкальные студии, музыкальный шоу-бизнес).

К концу 20 в. меняется отношение к музыке в целом. Она перестает рассматриваться европейцами как явление, стоящее в ряду с другими европейскими искусствами, а осмысляется как часть культуры (молодежной, народной, крестьянской, городской, массовой, элитарной, европейской, американской, африканской, японской, восточной, русской и др.). Традиционно европейское понимание музыки, сформированное в рамках искусствоведения – музыкальной эстетики, теории музыки и истории музыки, музыкальной этнографии (фольклористики), было дополнено новыми представлениями о музыке, возникшими в новых научных дисциплинах – сравнительном музыкознании, музыкальной антропологии и музыкальной культурологии.

Музыкальное искусство – совокупность музыкальных произведений, созданных в истории человечества и обладающих художественными достоинствами.

Музыкальное искусство – часть музыкальной культуры.

Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства:

1. Музыкальная культура масштабнее, обширнее.
2. Музыкальная культура не должна вовсе обладать художественными достоинствами, в ней есть вульгарное, агрессивное.
3. для восприятия музыкального искусства требуется подготовленная аудитория.
4. Музыкальное искусство не требует своего значения в искусстве, оно современно всегда, а в музыкальной культуре ценно только самое новое.
5. При совершенстве форм в музыкальном искусстве воплощен духовный опыт человечества в высокохудожественной форме (добро, зло, патриотизм, красота, любовь)

Виды музыкального искусства:

- фольклор,
- культовая (духовная) музыка,
- камерная музыка,
- концертно-академическая музыка,
- городская бытовая музыка,
- эстрада,
- джаз,
- рок-музыка.

Тема 2. Виды искусства и культуры

Искусство, одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира. В этом плане к искусству относят группу разновидностей человеческой деятельности –

живопись, музыку, театр, художественную литературу (которую иногда выделяют особо - выражение "литература и искусство") и т. п., объединяемых потому, что они являются специфическими – художественно-образными формами воспроизведения действительности.

Художественно-творческая деятельность человека развёртывается в многообразных формах, которые называют видами искусства, его родами и жанрами. Обилие и разнообразие этих форм могут показаться хаотическим нагромождением, в действительности же они являются закономерно организованной системой видовых, родовых, жанровых форм.

Так, в зависимости от материальных средств, с помощью которых конструируются художественные произведения, объективно возникают три группы видов искусств:

1) пространственные, или пластические (живопись, скульптура, графика, художественная фотография, архитектура, декоративно-прикладное и дизайн), т. е. такие, которые развёртывают свои образы в пространстве;

2) временные (словесные и музыкальные), т. е. такие, где образы строятся во времени, а не в реальном пространстве;

3) пространственно-временные (танец; актёрское искусство и все базирующиеся на нём; синтетическое - театр, киноискусство, телеискусство, эстрадно-цирковое и т. д.), т. е. такие, образы которых обладают одновременно протяжённостью и длительностью, телесностью и динамизмом.

С другой стороны, в каждой из этих трёх групп искусства художественно-творческая деятельность может пользоваться:

1) знаками изобразительного типа, т. е. предполагающими сходство образов с чувственно воспринимаемой реальностью (живопись, скульптура, графика - так называемые изобразительные искусства; литература, актёрское искусство);

2) знаками неизобразительного типа, т. е. не допускающими узнавания в образах каких бы то ни было реальных предметов, явлений, действий и обращенных непосредственно к ассоциативным механизмам восприятия (архитектурно-прикладные искусства, музыка и танец);

3) знаками смешанного, изобразительно-неизобразительного характера, свойственными синтетическим формам творчества (синтезу архитектуры или декоративно-прикладного искусств с изобразительными; словесно-музыкальному - песенному и актёрско-танцевальному - пантомимическому синтезу).

Каждый вид искусств непосредственно характеризуется способом материального бытия его произведений и применяемым типом образных знаков. В этих пределах все его виды имеют разновидности, определяющиеся особенностями того или иного материала и вытекающим отсюда своеобразием художественного языка. Так, разновидностями словесного искусства являются устное творчество и письменная литература; разновидностями музыки - вокальная и разные типы инструментальной музыки; разновидностями сценического искусства - драматический, музыкальный, кукольный, теневой театр, а также эстрада и цирк; разновидностями танца - бытовой танец, классический, акробатический, гимнастический, танец на льду и т. д. С другой стороны, каждый вид искусства имеет родовое и жанровое деления. Критерии этих делений определяются по-разному, но очевидно само наличие таких родов литературы, как эпос, лирика, драма, таких родов изобразительного искусства, как станковый, монументально-декоративный, миниатюрный, таких жанров живописи, как портрет, пейзаж, натюрморт и т. д.

Таким образом, искусство, взятое в целом, есть исторически сложившаяся система различных конкретных способов художественного освоения мира, каждый из которых обладает чертами, общими для всех и индивидуально-своеобразными.

Понятие культуры (от лат. возделывание, обрабатывание) изначально в Древнем Риме означало земледелие. Только с XVII века термин культура стало восприниматься как «воспитанность» и «образованность».

В широком смысле: исторически обусловленный динамический комплекс постоянно обновляющихся во всех сферах общественной жизни форм, принципов, способов и результатов активной творческой деятельности людей;

В узком смысле: процесс активной творческой деятельности, в ходе которой создаются, распределяются и потребляются духовные ценности.

Виды культур:

- **Материальная культура** – результат производства, все, что имеет отношение к материальному миру и служит для удовлетворения материальных потребностей человека или общества, т.е. продукт экономики: предметы и вещи, используемые в повседневной жизни, различные технологии и др.
- **Духовная культура** – совокупность духовных ценностей и творческой деятельности по их производству, освоению и применению (знания, идеи, ценности – продукт искусства, науки, религии, морали);
- **Информационная культура** – знания об информационной среде, умение правильно ориентироваться в информационных потоках. Формой информационной культуры является речь.
- **Физическая культура** – развитие физических способностей человека, все что связано с телом человека: комплекс упражнений, навыков, которые способствуют физическому развитию и красоте тела.

Между собой эти культуры тесно взаимосвязаны, т.к. без знаний нельзя построить дом.

Тема 3. Понятия «Досуг», «Культурно-досуговая деятельность»

Неотъемлемым компонентом образа жизни является досуг, который в условиях современного российского общества привлекает к себе все больше внимания исследователей, в связи с тем, что социальная значимость этой сферы жизнедеятельности в последнее десятилетие заметно возросла.

Проблемы досуга изучаются в настоящее время не только социологией, но и культурологией, социальной философией и многими другими науками в области социального знания.

Досуг - это свободное от работы и учебы время, остающееся за вычетом разного рода непреложных, необходимых затрат. В рамках досуга, как правило, выделяют пассивный и активный отдых.

Задачи, решаемые сегодня в сфере досуга, настолько масштабны, широки и многообразны в своей социальной направленности, что это позволяет исследователям подходить к досугу как к значимой части социальной системы, во многом определяющей содержание и характер всех других сфер общественного развития.

Досуг создает для человека возможности реализовать потребности и аспекты его внутреннего развития, что невозможно в полной мере в деловой сфере, в домашнем хозяйстве, на фоне повседневных забот. Тем самым реализуются компенсаторные функции, поскольку в утилитарных областях практики ограничена свобода действий и выбора. Здесь человек далеко не всегда может реализовать свой творческий потенциал, обратиться к любимым занятиям, пережить развлекательный эффект, снимающий внутреннее напряжение.

Понятие «культурно-досуговая деятельность» утвердилось в научном обороте с начала 80-х гг. XX века. Его появление явилось логическим следствием теоретического осмысления проблемы досуга, в частности, подхода к определению его сущности как одного из видов человеческой деятельности.

На рубеже 70-80-х гг. XX века в рамках философско-социологического подхода к анализу досуга обозначились следующие альтернативные позиции:

1. Досуг определяется как деятельность, предназначенная для интеллектуального, физического, социального развития и активного отдыха людей.

1. Под досугом следует понимать все многообразие занятий, осуществляемых человеком за пределами выполнения обязанностей в сфере труда, семьи и быта.

Таким образом, культурно-досуговая деятельность выступает целесообразно организованной и содержательно наполненной активностью больших групп людей или конкретного человека в свободное время, которая развивается на базе человеческой потребности в перемене характера деятельности, а так же с целями рекреации и социально-культурного развития.

Понятие досуга неизбежно связано с понятием культуры свободного времени, или культуры досуга. Культура досуга явление многогранное. Анализ исследований показал, что к этому явлению ученые подходят с разных позиций.

Так профессор А.Д. Жарков определяет культуру досуга как многомерное социальное явление, как систему по созданию, хранению, распространению и потреблению духовных ценностей, норм, знаний, а также значений и символов.

С точки зрения профессора Г.А. Аванесовой, культура досуга – это такое проведение человеком свободного времени, которое сбалансировано по разным видам рекреационной, развивающей и развлекательной активности, наполнено социально значимым смыслом и оценивается в данном обществе как согласованное с отечественными традициями и отвечающее современным требованиям.

Профессор М.А. Ариарский рассматривает культуру досуга как:

• сложное качество личности, характеризующееся совокупностью проявления самостоятельности мышления и действия, функциональной и интеллектуальной активности, творческих устремлений во имя реализации прогрессивного процесса отдыха и дальнейшего саморазвития, продуктивного влияния на окружающих;

• интегральное качество личности, отражающее потребность и умение конструктивно использовать свое свободное время, которое реализуется в активном отдыхе, удовлетворении и постоянном возвышении духовных потребностей посредством репродуктивной и творческой деятельности по освоению культурного наследия человечества, созданию культурных ценностей и развитию своих сущностных сил.

Таким образом, культура досуга – это способность личности к выработке качественно нового, собственного подхода, замыслов и решений по организации своего свободного времени представляет своеобразный образ мысли по созданию своих, индивидуализированных способов действия в сфере досуга. Как результат педагогического воздействия и самовоспитания, культура досуга является слагаемым одновременно действующих интеллектуальных, эмоциональных и волевых факторов организатора свободного времени и объекта его воздействия, который последовательно преобразуется в субъект социально-культурного творчества.

Под структурой культурно-досуговой деятельности необходимо понимать построение, взаиморасположение и взаимосвязь основных его частей.

Содержание культурно-досуговой деятельности можно рассматривать как «внутренний смысл» основных структурных элементов, их конкретную наполненность и сущность. Практически каждый структурный элемент может включать в себя различное содержательное наполнение. По мнению Г.А. Аванесовой, под содержанием культурно-досуговой деятельности понимается:

– непосредственные переживания, впечатления и состояния, которые испытывает человек, включенный в конкретный вид досугового занятия и тем самым удовлетворяющий свои потребности;

– осмысление человеком воспринимаемой информации, художественных образов, общего культурного контекста, который в это время находится в фокусе его внимания;

– оценки, которые возникают у человека по поводу качества отдыха, а также услуг, если они ему оказываются в этом процессе.

Тема 4. Сущность культурно-досуговой деятельности

Сущность культурно-досуговой деятельности определяется состоянием всего комплекса социально-экономических, политических и культурных факторов, обеспечивающих жизнь общества. Деятельность учреждений культуры сегодня обретает особую актуальность, ибо выдвигается на ответственные рубежи организации досуга населения. Учреждение культуры может обеспечить широкий диапазон и универсальность содержания и методов этой деятельности, создает условия развития личности, коллективных форм организации, обуславливающих взаимодействие различных социальных, профессиональных, культурных, возрастных групп населения и т.д.

Гуманистическая направленность культурно-досуговой деятельности, воспитание потребности индивида во всестороннем развитии вступает в противоречие с рыночными отношениями, особенно в выборе форм проведения досуга и его содержании.

Основное назначение учреждений культуры - создание условий для удовлетворения растущих духовно-культурных потребностей и формирование мотивов поведения, что требует значительных организационно-педагогических усилий.

Принятие самостоятельных решений в процессе трудовой деятельности и досуге формирует новый тип человека, существенными чертами которого являются: заинтересованное отношение к делу, активность, способность к сочетанию умственного и физического, исполнительского и управленческого труда. Творческий характер труда стимулирует познавательную активность и самообразовательную деятельность населения. Поэтому культурно-досуговая деятельность всегда складывается в процессе активного освоения личностью общественных и производственных отношений и зависит от интересов и потребностей политического, культурного и нравственного развития личности в сфере производства и досуга. Переход на рыночные отношения вызывает необходимость постоянного обогащения содержания деятельности учреждений культуры, методов ее осуществления.

Если рассматривать досуг с позиций жизни общества, то он важен для стабилизации, снятия напряженности, предотвращения общественных конфликтов, укрепления солидарности, взаимосвязи поколений, общения, удовлетворения потребности личности в радости, удовольствии и т.д. Постепенно познавая возможности досуга, способствующего укреплению социального целого, на ранней стадии развития цивилизации были официально установлены такие формы, как праздники и обряды, ставшие общезначимыми, то есть одинаково важными для всех членов социальной или этнической общности.

Конечно, ни в одном обществе функциональные виды деятельности не сводились к экономически целесообразным, требующим прежде всего затрат физической энергии и немедленного результата. Поскольку общество не может быть целостным, стабильным без праздников, обрядов, ритуалов, коллективных форм общения, развлечения и отдыха, оно должно развивать их. Многие досуговые занятия направлены на реализацию какой-либо одной или двух доминирующих потребностей. Для более детального анализа того, как потребности связаны с характером досуга, следует рассмотреть содержание досуговой деятельности, которое выступает крайне важным свойством досуга.

Под содержанием досуговой деятельности подразумеваются:

* непосредственные переживания, впечатления и состояния, которые испытывает человек, включенный в конкретный вид досугового занятия и тем самым удовлетворяющий свои потребности;

* осмысление человеком воспринимаемой информации, художественных образов, общего культурного контекста, который в этой время оказывается в фокусе его внимания;

* его оценки, которые возникают у него по поводу качества отдыха, а также услуг, если они ему оказываются в этом процессе.

Естественно, что в период досуга человек стремится испытать положительные эмоции, сосредоточиться на конструктивных мыслях, получить качественный сервис – словом, добиться тех состояний, которые связаны с рекреационным эффектом.

Предметом культурно-досуговой деятельности является изучение различных содержательных механизмов общественного сознания, существующего как целостное отражение общественной жизни, ее материальных и духовных аспектов. Культурно-досуговая деятельность есть способ индивидуального самоутверждения личности, осмысления своего бытия в прошлом, настоящем и будущем.

Изменения в теоретическом осмыслении культурно-досуговой деятельности зависят от познания ее объективных закономерностей как процесса освоения мира, от осмысления характеристик развития как всей отрасли, так и ее отдельных сфер, от научного использования результатов познания тех перемен, которые отмечаются в процессе реализации новой концепции человека и нового понимания жизни общества. Ставя цель - развитие личности, учитывая добровольность и личную инициативу в культурно-досуговой деятельности, уровень подготовки и форму деятельности людей, специалисты учреждений культуры создают программы, предлагают соответствующую предметную деятельность.

Поскольку у каждой личности свои мотивы приобщения к культурно-досуговой деятельности, то встает необходимость изучения общих принципов этого процесса. Но в условиях свободного выбора форм проведения досуга, добровольности нельзя не учитывать общих психологических особенностей личности, проявляющихся и в познавательном, и в творческом, и коммерческом видах деятельности.

Объектом культурно-досуговой деятельности является содержание, формы, средства, методы и инструменты интеллектуального и эмоционального воздействия на личность в отдельности и группу или массу людей, стабильную и нестабильную аудиторию, разные социальные общности.

Социальная обусловленность культурно-досуговой деятельности тесно связана с жизнедеятельностью отдельного индивида, с личностным смыслом его бытия. Именно на основе раскрытия диалектики социального и индивидуального в систему культурно-досуговой деятельности включаются все учреждения культуры и средства массовой информации и инструменты, обеспечивающие условия занятий домашним досугом.

Тема 5. Формы культурно-досуговой деятельности

Формы культурно-досуговой деятельности – это один из наиболее значимых компонентов функционирования учреждения культуры. Они неразрывно связаны с содержанием и являются его выражением.

В основе определения форм культурно-досуговой деятельности лежит положение о том, что форма выполняет функцию организации досугового процесса в целом. Вне формы процесс культурно-досуговой деятельности осуществляться не может.

Организационные формы традиционно подразделяются на индивидуальные (эстетическая беседа, занятие в кружке, и т.д.), групповые (кружки, студии, секции), коллективные (народные художественные коллективы) и массовые (народные университеты, школы культуры, лектории). Создание каждой из этих и подобных им форм - дело сложное и ответственное, требующее компетентного педагогического руководства, учета психологических, возрастных, половых, профессиональных и национальных особенностей людей, а главное, - культурных интересов и духовных потребностей различных их слоев и групп.

Методические формы - это элементы единого воспитательного процесса, протекающего на базе конкретного культурно-досугового учреждения, это, как уже отмечалось выше, воспитательные и просветительные акции, направленные на

выполнение конкретных задач и реализацию конкретных функций. Их принято подразделять в зависимости от используемых средств идейно-эмоционального воздействия и преобладающих способов организации идейно-эмоционального воспитательного материала.

В частности, выделяются:

1) устные (лекции, доклады, диспуты, и т.п.);

2) печатно-наглядные (выставки, окна сатиры, клубные газеты);

3) комплексные (выпуски устных журналов, тематические вечера, праздники, массовые гуляния и др.).

Причем все формы воспитательной работы, как отмечает Е. В. Титова, отличаются друг от друга временем их подготовки и проведения, а также количеством участников. По времени проведения все формы можно разделить на кратковременные (продолжительностью от нескольких минут до нескольких часов); на продолжительные (продолжительностью от нескольких дней до нескольких недель); на традиционные (регулярно повторяющиеся).

Формы культурно-досуговой деятельности дошкольников весьма разнообразны. Традиционно в работе с дошкольниками определены следующие ее разновидности: слушание музыки, упражнения, игры, развлечения, праздничные утренники. В современной литературе традиционные формы дополнены такими видами, как отдых, самообразование, творчество.

Такие формы досуга, как игровые программы, массовые праздники и другие - благоприятная сфера для осознания себя, своих качеств, достоинств и недостатков в сравнении с другими людьми. Дети оценивают себя, ориентируясь на социально принятые критерии и эталоны, так как самосознание социально по своей сути и невозможно вне процесса общения. Именно в условиях досуга формируются общности, дающие детям возможность выступать в самых разнообразных социальных амплуа. Досуг для младших школьников – это сфера, в которой, выступая в новых ролях, отличных от семейных и школьных, они особенно остро и полнокровно раскрывают свои естественные потребности в свободе и независимости, активной деятельности и самовыражении.

Тема 6. Методы социально-культурной деятельности: классификация и социально-педагогическая характеристика

Трансформация содержания и структуры социально-культурной деятельности требует такой методики, которые бы содействовали эффективной работе учреждений культуры. Развитие методики в значительной степени определяется ценностными ориентациями работника социально-культурной сферы в профессионально-предметных отношениях, его методическим уровнем. Формирование у каждого человека общества устойчивой внутренней потребности в активной творческой деятельности и подъеме своего культурного уровня развития связано с воздействием на такие важнейшие структурные элементы сознания личности, как мотивы, интересы, ценностные ориентации, установки и в конечном итоге на ее мировоззрение и мировосприятие.

Индивидуальные способы и приемы деятельности, примеры методических подходов создают разные направления методической теории и практики. Совокупность их и ценностных установок, с помощью которых обеспечивается организация культурной работы, противостоит конкуренции индивидуальной деятельности, где возможность в определенном порядке и системе обозначит способы и приемы профессиональной деятельности.

Учреждениями культуры сегодня используется множество методов, с помощью которых формировалась и интенсивно осваивалась социально-культурная среда. Неоднородный, разноплановый характер социокультурных программ предопределяет применение совокупности экономических, правовых, организационных, педагогических и социально-психологических методов в социально-культурной работе.

Понятие о методе было разработано еще французским философом Рене Декартом. Он отметил, что метод является инструментом познания мира, который преобразовывает научные знания из кустарного промысла в промышленное производство, из случайного нахождения истин в их систематическую и планомерную разработку. В философии под методом разумеется совокупность приемов и операций практического и теоретического освоения действительности.

В социально-культурной работе *методы* – это обоснованные способы, определенные действия, направленные на наиболее рациональное достижение целей деятельности: познавательной, творческой, рекреационной, компенсаторной. В целом, методы рассматриваются как совокупность приемов и способов деятельности, с помощью которых решаются задачи реализации культурных потребностей и интересов людей. Поскольку таких задач множество, то используются разнообразные методы. Наиболее активно в социокультурной деятельности применяются следующие четыре основные группы методов.

К первой группе относятся педагогические *методы формирования сознания, жизненных установок и ценностных ориентаций*, которые представляют собой главные формы функционирования ценностей, степени их перехода в деятельность. В ценностных ориентациях субъект взаимодействует с объектом. Диапазон этого взаимодействия включает все объекты, которые интересуют личность. При этом ценностные ориентации выступают в качестве опосредованного звена между объективной для человека социальной средой и его индивидуальным сознанием, с одной стороны, деятельностью и поведением с другой.

В период системной трансформации происходит кризис сознания и мировоззрения людей, связанный со сменой одних ценностных систем другими. Поэтому воспитательная работа социально-культурными институтами строится как система продуманных воздействий, которые формируют устойчивые отношения к людям и другим объектам окружающей среды. Для этого используются методы убеждения, примера, поощрения, побуждения, осуждения и др. Большая роль здесь отводится профессиональному и любительскому творчеству, а также литературе. Тут осуществляется непосредственное общение людей с художественными ценностями, которые используются как иллюстрации, если пропагандируемый материал требуется сделать более наглядным, доступным, убедительным; также художественное творчество используется для оформления реальных жизненных ситуаций (обрядов, праздников и др.).

Значительная часть воспитательных и образовательных работы, осуществляемой социально-культурными институтами (учреждениями, службами, организациями), основывается на методе <u>убеждения.</u> Как известно, главное достоинство социально-педагогического по сути метода убеждения заключается в способе сознательного освоения объектом сообщаемых ему знаний, внушаемых чувств. Сильными сторонами этого метода, важными предпосылками его действенности служат его вербальный характер, неопровержимость аргументации, логичность изложения информации, авторитет субъекта. Универсальность метода убеждения обнаруживается буквально в каждой из социально-культурных акций – массовых, групповых, индивидуальных, начиная с крупных общественно-политических, рекламно-информационных кампаний и кончая студийной работой, социально-культурным патронажем, развлекательно-игровыми программами.

Сохраняет свою социальную значимость педагогический метод <u>положительного примера</u> (убеждения на наглядных образцах). В разных возрастных, социальных, профессиональных, этнических аудиториях, во время избирательных, конкурсных, профессиональных мероприятий эффективность этого метода всегда достигалась и достигается за счет сочетания рационального и эмоционального компонентов, доступности восприятия.

Другую группу составляют *методы организации творческой деятельности.* Культурно-творческая деятельность развивается в различных формах и направлениях. Наиболее популярной является деятельность в сфере искусства. Широкое распространение получило любительское творчество, не связанное со специальным показом достигнутых результатов и не являющееся организованным. Такие виды любительского творчества как бытовая хореография, песенное исполнение, музицирование, литературное творчество и другие, наиболее популярны в сельских районах.

Массовое развитие получило любительское художественное творчество. Оно существует в форме художественно-исполнительской и художественно-творческой деятельности.

Специфической формой эстетической активности человека выступает художественно-критическая деятельность, в процессе которой не просто уясняется качество тех или иных художественных произведений, но и определяется их эстетическое достоинство. Художественно-критическая деятельность осуществляется в процессе ежедневных отношений, когда люди обмениваются мыслями о спектаклях, книгах, фильмах и т.д. Кроме этого, библиотеки, клубы, театры организуют дискуссии, конференции для зрителей, выставки, на которых обсуждаются художественные произведения. Этот вид творческой деятельности наиболее развивается в любительских объединениях и клубах по интересам.

Широкое распространение в учреждениях культуры получает деятельность по развитию народного творчества, промыслов и ремесел; сбор, сохранение и экспанирование памятников этнографии.

Эффективность представленных видов культурно-творческой деятельности достигается путем использования методов выдвижения творческой задачи, организации творческого содружества, распределения творческих обязанностей, налаживания творческого соревнования и др.

Всестороннее изучение и осмысление содержания и видов социально-культурной деятельности позволило выделить третью группу *функциональных методов, наиболее широко применяемых в культурно-просветительской деятельности.*

Одной из причин посещения учреждений культуры является желание овладеть новыми знаниями, умениями навыками. На этой основе социально-культурные учреждения стремятся развернуть разностороннюю учебно-познавательную деятельность. В отличие от учебных заведений клубы, дворцы и дома культуры, центры народных ремесел, не ставят своей целью систематическое образование людей. Однако это не означает, что культурно-просветительская деятельность осуществляется там стихийно. В кружках, школах народного творчества, студиях, мастерских, на курсах проводятся организованные информационно-теоретические, наглядно-демонстрационные, учебно-инструктивные и поисково-творческие занятия. На них не только изучается материал с помощью методов беседы, рассказа, объяснения, инструктажа, но и используются методы демонстрации фильма, иллюстрации, упражнения, примера, контроля,тренинга, направленные на укрепление знаний, формирование умений и навыков творческой деятельности Их суть – сознательное целеустремленное накопление объектом личного опыта в процессе творческой, обучающей, воспитательной практики.

Для большинства занятий в рамках социально-культурной деятельности характерно постоянное использование и таких универсальных по своему комплексному психолого-педагогическому воздействию методов, как организация равноправного духовного контакта, создание воспитывающих ситуаций и опора на импровизацию.

Методы равноправного духовного контакта основаны на совместной коллективной деятельности разных возрастов – детей и взрослых «на равных» во всем. Взрослые и дети являются равноправными участниками праздников, фестивалей, творческих марафонов, конкурсов и соревнований, членами всевозможных клубов и объединений по интересам,

театральных, музыкальных, вокальных, хореографических и других коллективов, основанных на тесном сотворчестве.

Социально-культурная практика представляет собой благодатную почву для создания самых неожиданных, но эффективных в педагогическом отношении воспитывающих ситуаций. Каждый из методов воспитывающих ситуаций предполагает создание педагогом-организатором специальных условий, специальной среды, направленных на выполнение участниками определенных процедур, их самореализацию, установление взаимного доверия, достижение общего успеха.

Среди великого множества развлекательно-игровых, художественно-зрелищных, обучающих (тренинговых) и других социально-культурных технологий нет ни одной, где не нашел бы своего места метод импровизации. Практически любая образовательная, творческая, игровая акция сопровождается элементами импровизации. Можно утверждать, что импровизированность составляет одну из самых замечательных и впечатляющих особенностей социально-культурного действия. В импровизации заложен механизм имитационного поведения. И дети, и взрослые очень легко поддаются внушению. Пример одного входит в подсознание другого, минуя разнотональность сознания. В результате включается этот древний, пришедший от прародителей механизм. Импровизация – действие, не осознанное и не подготовленное заранее, так сказать, экспромт. Импровизация выводит на практическую и творческую предприимчивость. Искусство импровизации – это порождение искуса, соблазна творческого усилия. Импровизация базируется на синдроме подражания с привнесением своего авторского начала.

Методы импровизации порождают здоровый азарт не только во взрослой, но и в сугубо детской среде. В досуговой практике многих поколений живут и надолго сохраняются свои тайны и секреты, свои закономерности и методики. Не случайно богатства исчезающего из времени эфемерного досуга странным образом сохраняются в душах людей. Феномен творческой основы досуга всегда по своему самобытен, неповторим; он очищает душу и потому вечен.

Четвертая группа *методов имеет социально-психологический характер*, так как связана с социально-психологическим синдромом, который сформировался в результате социально-экономического кризиса, при этом у большого количества людей ставит на первый план компенсаторную и рекреационно-развлекательную деятельность. Учреждения культуры и творчества дают населению возможность сменить трудовую деятельность и переключиться на новый вид активности. Мировой опыт, изученный психологами, медиками, культурологами, свидетельствует о том, что социокультурная деятельность помогает снять утомляемость и нервное напряжение, обеспечить благотворную психическую и физическую разрядку организма. В художественно-исполнительной и художественно-творческой деятельности при восприятии художественных произведений люди чувствуют целую гамму положительных эмоций. Они увлекаются и удивляются, переживают, радуются, волнуются. Причем это не просто волнение, а чувство, которое приносит удовольствие. Человек в таких ситуациях не может оставаться безразличным, потому что настоящая красота имеет притягательную силу, вынуждает людей искать новых встреч с прекрасным, делать эти поиски потребностью.

Изучение особенностей любительских занятий людей в свободное время показывает, что при их организации не должно быть значительных ограничений, жесткой программы. Лучше, чтобы любительская деятельность имела по возможности развлекательно-игровой характер. Игра как никакая другая человеческая деятельность имеет целый ряд логических взаимопереходов. Она может перевоплощаться в игру-творчество, игру-обучение, ориентационно-деятельностную игру, связанную с моделированием, профессиональной деятельностью человека, игротерапию.

Организовывая различные виды компенсаторной и рекреационной деятельности, социально-культурные институты опираются на следующие методы: включение в

развлекательно-игровые занятия, замена малоценных развлекательных программ эффективными познавательно-игровыми, организация игровых конкурсов, обновление и реализация системы народных праздников, обрядов, ритуалов и др.

Безусловно, в социально-культурной деятельности возможно использование и других методов. Исследование социальных технологий в сфере культуры и свободного времени показало, что большую роль играют методы, связанные с применением средств искусства и творческого самовыражения. Так популярными в этом плане сегодня являются библиотекотерапия, арттерапия, музыкотерапия, хореотерапия, гештальттерапия и др.

Некоторые исследователи выделяют и пятую группу методов, относя к ним *методы педагогических исследований*: педагогическое наблюдение, исследовательская беседа, разновидности педагогического эксперимента (констатирующий, созидательно-преобразующий, контрольный), изучение документации и продуктов социально-культурной деятельности, теоретический анализ, изучение, анализ и обобщение педагогического опыта, социологические методы (анкетирование, тестирование, рейтинг, метод экспертных оценок). В решении проблем теории и практики социально-культурной деятельности эти методы демонстрируют высокую результативность.

В целом, методы используемые в социокультурной деятельности делятся на функциональные (основные) и дифференцированные (частные) Основу функциональных методов организации социально-культурной деятельности по направлениям составляет органичное единство культуры, просвещения, информации, творчества, отдыха, спорта, туризма и развлечений. Определяющим признаком всех функциональных методов является их развивающее начало. Не случайно поэтому функциональные методы носят обязывающие ко многому названия развивающих, формирующих, компенсирующих, реабилитирующих и т.д.

Дифференцированные (частные) методы социально-культурной деятельности ориентированы на работу с отдельными, главным образом возрастными, группами населения. У них есть ряд общих черт, связанных с изначальными принципами и функциями социально-культурной деятельности. В то же время каждый из методов обладает характерными особенностями, обусловленными социально-психологическими, физиологическими и другими характеристиками возрастных групп – детей, подростков, молодежи, взрослых и пожилых людей (арттерапия, музикотерапия и т.д.).

Тема 7. Виды культурно-досуговых программ

Вслед за А.Б. Гальченко, Л.Н. Буйловой, Н.В. Клёновой выделяем следующие виды культурно-досуговых программ:

- разовая игровая программа;
- конкурсно-игровая программа по заданной тематике;
- игра-спектакль;
- театрализованная игра;
- зрелище;
- праздник;
- длительная досуговая программа.

В основе предложенной квалификации лежат два фактора: степень соучастия детей в программе и ее протяженность во времени.

Разовая игровая программа не требует подготовки участников. Дети включаются в игру, танец, хоровое пение непосредственно в ходе «действа». При этом предлагаемые детям игры могут быть самыми разнообразными: интеллектуальные игры за столом, забавы в игротеке, подвижные игры и конкурсы в кругу, в зале, на дискотеке. Занимают такие игры от получаса и более - в зависимости от возраста участников.

Для описания разовой игровой программы может быть достаточно сценарного плана. Документом, подтверждающим квалификацию, мастерство, педагогическую культуру организатора игры, является литературный сценарий.

Конкурсно-игровая программа по заданной тематике предполагает предварительную подготовку участников. Это может быть турнир, КВН, всевозможные интеллектуальные игры и др. Образовательный и воспитательный смысл таких программ состоит в подготовке, придумывании, совместном творчестве детей.

Особенности подготовки и проведения конкурсно-игровых программ в форме КВН:

- при организации КВН важно не превратить игру в обычный экзамен, лишить детей возможности импровизировать, проявлять выдумку, фантазию;
- самостоятельность детей должна сопровождаться тонким педагогическим руководством, без которого выступление команды может стать образчиком пошлости и дурного тона;
- основная задача школьного КВН – привить вкус к тонкой, интеллигентной шутке, научить видеть смешное в себе, окружающей жизни.

Для конкурсно-игровой программы в форме КВН необходим полный сценарий с формулировкой педагогических задач, описанием мероприятий подготовительного периода, списком рекомендуемой литературы.

Другой вид конкурсно-игровых программ – **интеллектуальные игры**. Интеллектуальные игры - это игры, где успех достигается прежде всего за счет мыслительных способностей человека, его эрудиции и интеллекта.

Особенность интеллектуальных игр – наличие вопросов, предлагаемых участникам. Поэтому одной из важнейших задач организаторов таких игр является качественный подбор и составление вопросов.

Игра-спектакль. Чтобы провести игру-спектакль, необходима группа ведущих игровой программы. Как правило, ими выступают педагоги-организаторы, педагоги дополнительного образования. Сюжет спектакля строится таким образом, что его сторонние участники без предварительной подготовки могут играть небольшие роли или выполнять задания, от которых будто бы зависит судьба героев спектакля.

Театрализованная сюжетная игра требует погружения артистов и зрителей в определенную атмосферу, имеет четкую конструкцию игровой ситуации, достаточно длительный период подготовки. Темы таких игр могут быть самыми разнообразными, например: «Суд над невежеством», «Литературные салоны 19 века» и т.п. Чаще ее проводят в коллективах старших школьников.

В оформленном виде такая программа должна предусматривать для учащихся возможность самим участвовать в развитии сюжетов, разработке образов. Для ее проведения необходимо иметь:

- четко изложенные педагогические задачи;
- план подготовки игры;
- экспозицию (характеристику среды, обстановки, предшествующей началу действия);
- сценарий с описанием хода игрового действия, приемов включения учащихся в ту или иную ситуацию;
- список литературы для подготовки детей к игре.

Зрелище (концерт, литературно-музыкальная композиция, спортивное состязание и др.) характеризуется наличием исполнителей и зрителей. Для исполнителя - юного певца, танцора, гимнаста выступление - всегда волнение, душевный подъем. Зритель, даже если он очень эмоционально относится к программе, остается воспринимающим субъектом (реципиентом).

Важность воспитания у детей зрительской культуры - умения спокойно, доброжелательно воспринимать выступления своих сверстников - требует такой

организации зрелища, при которой воспитанники смогут выступать то в роли артистов, то в роли зрителей.

Праздник - особо значимый и трудоемкий по подготовке и организации тип досуговой программы. Он предполагает большое разнообразие видов деятельности и приемов постановки с активным участием всех детей. Развлечения могут свободно выбираться участниками или же могут следовать друг за другом, одновременно для всех.

Праздничные формы культурно-досуговой деятельности весьма разнообразны. К ним относятся:

- слеты, смотры, конкурсы, творческие отчеты, фестивали детского творчества,
- приветствия, презентации, церемонии;
- гулянья, карнавальные шествия, театрализованные представления;
- физкультурные праздники;
- тематические недели, тематические дни и др.

В рамках праздников могут использоваться торжественные ритуалы, выступления героев важных событий, награждения, различного рода зрелища, игровые программы.

Программа праздника в написанном виде должна содержать не только перечень концертных номеров, но и планы подготовки и проведения праздника, где описаны все организационные мероприятия и указаны ответственные за них. Чем больше детей включено в графу «ответственный», тем большее воспитательное, социализирующее значение имеет событие.

Длительная досуговая программа рассчитана на постоянный состав участников (кружок, клуб, класс, школьная параллель, лагерная смена и т.д.) и может продолжаться в течение нескольких дней или недель, года и более.

Современные длительные досуговые программы восходят своим содержанием к сюжетно-ролевым играм, которые были широко распространены в практике пионерской организации.

Можно выделить ряд особенностей длительной сюжетно-ролевой игры:

- наличие развивающей социальной идеи (сюжета);
- наличие коллективной творческой деятельности детей (в качестве системообразующего фактора);
- разнообразие игровых ролей, их свободный выбор и смена (для самовыражения личности);
- создание и закрепление в игре положительных моделей поведения;
- конструирование защитной игровой среды, смягчающей воздействие обыденной жизни и диктат взрослых.

В качестве программы деятельности сюжетно-ролевая игра применима в различных педагогических системах: в рамках общеобразовательной школы, в летнем детском лагере, в детских объединениях системы дополнительного образования и др.

Обязательное правило такой программы - наличие четких этапов, каждый из которых начинается и заканчивается ярким событием. Примером могут служить предметные недели «путешествия с привалами», «робинзонады», ситуационно-ролевые игры «с погружением» (по типу «Хоббитских игр»).

Особенно популярны длительные досуговые программы в летних оздоровительных лагерях, поскольку продолжительная игра-эпопея может стать основой тематической смены лагеря, подчиняя себе деятельность всех детских коллективов, общелагерные массовые праздники. За последнее десятилетие накоплен большой опыт проведения ситуационно-ролевых игр, представляющий интерес для педагогов-практиков. Один из наиболее ярких примеров в этом плане - программа «Новая цивилизация», адресованная старшеклассникам и позволяющая им за одну лагерную смену попробовать себя в нескольких ролях, существенно обогащающих их социальный опыт.

Тема 8. Содержание социокультурной деятельности

В практике социально-культурной деятельности имеют широкое распространение такие понятия, как комплексные программы и формы.

В самом широком виде досуговую программу или форму можно рассматривать как самостоятельное законченное социально-педагогическое, социально-культурное действие, которое обусловлено социальным заказом, отражает социальную действительность и одновременно оказывает определенное влияние на нее. Программы и формы предусматривают решение самостоятельных педагогических задач и использование соответствующих способов организации деятельности людей (массовой, групповой или индивидуальной). Программы и формы базируются на использовании комплекса различных средств, методов, приемов, которые способствуют наиболее эффективному решению социально-педагогических целей.

Выбор тематики и разработка социально-культурных досуговых программ и форм диктуются государственным, социальным заказом, потребностями различных категорий населения, практическими задачами организации досуга, развития и саморазвития людей, проживающих в регионе. Содержание разрабатываемых программ черпается из обширного и динамичного «проблемного поля» современной социально-культурной сферы.

Формы – это способы организации зрителя, делятся в зависимости от вида аудитории и бывают массовые, групповые и индивидуальные.

Массовые формы работы организуют массовую аудиторию – это праздники гуляния, шествия, ярмарки, экскурсии, митинги, спартакиада и прочие.

Групповые формы организуют групповую аудиторию, гарантированную, предсказуемую. К ним относятся клубные формирования всех видов и типов жанров, также дискотеки, вечера отдыха, вечера знакомств, конкурсные программы, круглые столы и прочие.

Индивидуальные формы – это работа с одним или двумя посетителями. Это индивидуальный урок, занятие, беседа, встреча и др.

Таким образом, формы работы организуют зрителя в соответствии с его составом.

Содержание социально-культурной деятельности составляют органичное единство культуры, просвещения, информации, творчества, отдыха, спорта, туризма и развлечений. Определяющим признаком всех направлений является их развивающее начало. Не случайно они носят обязывающие ко многому названия развивающих, формирующих, компенсирующих, реабилитирующих и т.д.

Социально-культурная деятельность включает в себя несколько направлений:

·– Информационно-просветительная и познавательная деятельность и самообразование;

·– Культуро-творческая и художественно-творческая деятельность;

·– Рекреативно-оздоровительная деятельность;

·– Художественно-зрелищная деятельность.

Начнем характеристику с информационно-познавательной, просветительной деятельности и самообразования.

Наиболее ярким проявлением сущности развивающей, информационно-познавательной технологии служит диалог. В политическую, социально-экономическую и духовную жизнь людей, сферу их досуга диалог органично вошел наряду с понятиями демократизации, гласности, плюрализма. Диалог во всех своих формах и проявлениях выступает как эффективное средство развития демократии и гласности, утверждения прогрессивных перемен в сознании людей. Как социальное явление, диалог свойствен субъектно-субъектным, партнерским отношениям людей в сфере свободного времени. Благодаря ему мнение не декларируется, а вырабатывается коллективно, чаще всего в открытой дискуссии. В диалоге формируется и реализуется новое мышление, решительный отказ от догматизма. Диалог раскрывает творческий потенциал личности,

благодаря ему смело ставятся и решаются вопросы во всех сферах деятельности современных центров досуга.

Собственно диалог, как и разновидности диалоговых программ, выступает в качестве обязательного элемента социотренинга людей разных возрастов и профессий. Диалоговые формы (лекции-диалоги, собеседования, «круглые столы», дискуссии и др.) основаны на взаимном общении.

Ярко выраженным становится соединение в рамках информационно-просветительных программ досуговых и бытовых элементов, усиливаются утилитарно-практическая направленность просвещения. Культурно-досуговая деятельность превращается в важный фактор стимулирования и ориентирования массового самообразования взрослых. Основные объекты социокультурной сферы (клубы, Дома культуры, библиотеки и др.) переходят на более интенсивное использование новых носителей информации, включая видео- и компьютерную технику. Одной из важных задач становится развитие медиаобразования, подготовка молодежи к более углубленному восприятию кино, телевидения, видеопрограмм и других средств массовой коммуникации.

Информационно-познавательная деятельность любой малой группы или досуговой общности в лице любительского объединения, миникружка, инициативной группы, межсемейной компании активно способствует процессу смещения интересов аудитории из сферы непосредственного потребления в сферу социально-культурной деятельности, в которой человек способен проявить свободу воли и выбора, утверждения своей системы ценностей.

Серьезные изменения происходят в культуротворческой деятельности. В новой социально-культурной ситуации существенно расширяется диапазон творческой активности масс. Наряду с дальнейшим развитием художественной самодеятельности новые импульсы получает научно-техническое и прикладное творчество, и прежде всего различные виды социально-политической деятельности.

Наблюдается обогащение технологии художественно-творческой деятельности. Получают развитие коллекционно-собирательская, аналитическая и научно-исследовательская работа в области культуры и искусства. Возрастает интерес к творчеству, и в первую очередь к авторскому. Увеличивается престиж театральных студий, театров – публицистических, эстрадных, миниатюр, работающих на местном материале. В сфере музыкальной самодеятельности проявляется особый интерес к авторской песне, рок-творчеству, собирательству, обработке и воссозданию музыкального фольклора.

Активизируется работа по возрождению утраченных художественно-бытовых традиций. Самодеятельное искусство, долгие годы функционировавшее преимущественно в зрелищно-сценических формах, возвращается в народ. Повышается интерес к традициям бытового музицирования, оживляется семейная самодеятельность. Обогащается массовое любительство при проведении праздников и обрядов. Самодеятельное искусство становится основой возрождающихся народных гуляний, вечеров отдыха и других традиционных форм массового досуга.

Растет число студий, мастерских, творческих лабораторий, художественно-творческих товариществ.

Рекреационные занятия – отличаются сравнительной продолжительностью и предполагающие последовательное участие в зрелищных, игровых, физкультурно-оздоровительных, ритуально-праздничных и иных досуговых занятий. Привлечение к этой работе специалистов позволяет взять на вооружение методы биоэнергетического оздоровления, восточных оздоровительных систем, космобиоэнергетики, ребефинга, шейпинга, музыкального целительства и т.д.

В обиход вошли специально оборудованные комнаты психологической разгрузки, включающие в содержание своих сеансов аутогенные тренировки, интерперсональные тренинги, суггестию, отдых-гипноз, оздоровительные психокоррекции. Реализируются

специфические возможности музыкально-медиативных и театрально-оздоровительных программ, использования разговорной психотерапии, библиотерапии, психогимнастики.

Неформальная рекреативно-оздоровительная деятельность – в нее входят прежде всего школы экстрасенсорной биоэнергетики, нацеленные на раскрытие энергетических центров, биополевую диагностику, коррекцию биополевой структуры человека; курсы по обучению методам мышечной релаксации и психического самовнушения, помогающие людям контролировать свою физическую и умственную активность с целью повышения эффективности значимой для них деятельности; центры коллективной медитации, деятельность которых направлена на устранение крайних эмоциональных проявлений и приведение психики в состояние расслабленности, которая позволяет человеку сохранять ясность мышления в стрессовых ситуациях, быстро восстанавливать эмоциональное равновесие, полнее реализовать свой творческий потенциал; специальные лечебно-оздоровительные предприятия общественного питания, кухня которых основана на использовании общедоступных седативных средств, вызывающих релаксацию и успокаивающих нервную систему и т.д.

В ряду рекреативно-оздоровительных технологий значительное место занимает обширная по масштабам игровая деятельность. Игра обладает хорошо известными психологическими, организационно-методическими преимуществами. Она позволяет существенно сократить время на накопление необходимой информации, приобретение тех или иных умений и навыков; способствует имитации различных видов социальной деятельности, расширяет сферу контакта личности с различными социальными группами, организациями и движениями, со многими жанрами искусства и литературы.

Лекции по курсу «Музыкально-композиционные формы»

Введение

Вначале анализ возник как руководство к сочинению (XVI–XVII вв.), далее развивался как критическая деятельность.

В теории Римана существуют два направления:

3. Исследование технических приемов.
4. Философия, эстетика музыки.

В 30-е годы XX в. В.А. Цуккерман ввел понятие «целостный анализ», т.е. максимальное описание всех сторон музыкального произведения. Любое расчленение предполагает последующий синтез.

Разновидности целостного анализа связаны со специализацией музыканта:

5. Анализ работы исполнителя.
6. Критический жанр (оценочная деятельность данного произведения).
7. Часть музыкально-исторического исследования.
8. Выявление отдельных элементов, закономерностей.

Объектом является музыкальное произведение, приемы и методы его развития.

Понятие «музыкальное произведение» исторически изменчиво. Изучаемые принадлежат к тем сочинениям, для которых неповторимость, индивидуальность важны, то есть:

4. Те произведения, которые не связаны с обрядом, ритуалом, прикладными формами.
5. Те произведения, которые предназначены для слушания от начала до конца.
6. Те сочинения, которые зафиксированы письменно и имеют индивидуального автора.

Этим требованиям начали отвечать произведения с 15 века.

Форма каждого произведения неповторима, но в то же время число законов относительно ограничено. Различные виды искусства едины в своей основе, и в то же время каждое из них обладает своими индивидуальными особенностями. Это связано с тем, что у них разные средства выразительности. Если живопись – искусство красок, то музыка – искусство временное и звуковое, она непосредственно передает чувства, их движение; способна отражать общий характер процессов развития, их постепенность и внезапность, борьбу противоположных начал.

Стиль и жанр

В литературе есть разделение на вокальную и инструментальную музыку, но есть романс-вальс и тому подобное. Музыкальным жанром мы называем разновидность какого-либо произведения.

Жанры могут классифицироваться по разным признакам, например по составу исполнителей, по характеру, обстоятельствам исполнения.

VI. А.Н. Сохор предлагает классификацию по формам музицирования:

1) для массового исполнения, где нет разделения на исполнителя и слушателя (исполнение гимнов, хоралов, революционных песен и т.д.);
2) для слушания, с разделением на слушателей и исполнителей.

Эта классификация основана на классификации Бесселера, у которого есть музыка обиходная и музыка преподносимая.

VII. Разграничение на первичные и вторичные жанры, предложенное В.А. Цуккерманом:

1) массово-бытовые (часто связанные с народной музыкой; хорал);
2) профессиональные (театральная и концертная музыка, в которой могут быть отражены первичные жанры).

Когда мы говорим о музыке быта, надо помнить, что исторически она первична. Различие первичных жанров между собой определяется практикой бытования (колыбельная предназначена для укачивания, поэтому для нее характерен определенный ритм), которая определяет музыкальные средства. Отсюда – своя ритмическая формула, определяющая жанр и стиль. В первичных жанрах происходит отражение жизненных явлений.

VIII. В связи с различными условиями исполнения:

1) театральные (опера, балет, оперетта, мюзикл, музыка к драматическим спектаклям);
2) концертные (симфония, соната, квартет);
3) массово-бытовые (песня, танец, марш);
4) культовые (реквием, месса).

IX. По кругу образов (В.А. Цуккерман):

1) Лирические;
2) повествовательно-эпические;
3) моторные (куда включаются разновидности движения – танец, марш и т.д.);
4) картинно-живописные.

С.С. Скребков выделил жанры:

5) речь (декламационные);
6) моторность;
7) пение человека.

А.Н. Сохор добавил:

8) инструментальную сигнальность;
9) звукоизобразительность.

X. В конце концов жанры могут быть:

1) простые (фортепианная пьеса, романс);
2) сложные, включающие в себя простые (опера, балет, симфония и т.д.).

Музыкальный жанр привязан к практике бытования. Но иногда может быть перенос жанра из условий привычного бытования (например, месса исполняется не в храме, а в концерте). Это называется *экстраполяцией жанра.* Возможно и жанровое смешение (например, вальс-симфония, симфония-балет и т.д.).

Итак, *жанр – разновидность музыкального произведения, которая определяется условием бытования произведения.*

Музыкальный стиль – это система музыкального мышления; совокупность всех свойств музыки, определенная комплексом выразительных средств (авторский стиль, стиль эпохи, стиль отдельного произведения).

Стиль определяет художественное единство произведения. Элементы того или иного стиля могут существовать в другом стиле. Возможности стилистических связей внутри одного произведения наиболее ярки, когда есть цитата. Возможны два способа введения цитаты:

3. Возвышающее значение цитаты (Р. Щедрин, «Анна Каренина» – цитата из Чайковского).
4. Принижающее значение, создающее комический эффект («Романс» Д. Шостаковича из «Цикла на слова из журнала “Крокодил”» начинается с темы Dies irae).

Членораздельность формы

Музыкальная форма представляет собой нечто целое. В то же время она членораздельна, т.е. состоит из частей, разделов, отграниченных друг от друга, подобно речи. Момент раздела между любыми частями формы называется *цезурой***,** которая может иметь разную глубину.

Признаки цезуры:

5. Пауза.
6. Остановка на более продолжительном звуке.
7. Повторность мелодико-ритмического рисунка.
8. Смена регистра, динамики.

Обычно ярче всего цезура выражена в главном голосе. Часть формы, отграниченная цезурой, называется *построением*.

Наиболее глубокие цезуры оттенены кадансовым оборотом, который может быть подвержен классификации (рис. 1):

Кадансы

Полные (на Т)

Совершенные
– T_{53}^{1}
– кварто-квинтовый скачок в басу от D к T
– на сильном времени

Несовершенные
– в случае отсутствия одного из пунктов

Неполные (не на Т)

Кроме того, все кадансовые обороты могут быть:

3. Первого рода (без K_{64}).
4. Второго рода (с K_{64}), так как они исторически сложились позже вышеупомянутых.

По местоположению в форме кадансы могут быть серединные, заключительные и вторгающиеся.

Музыкальный язык

Музыкознание использует это понятие метафорически. Под музыкальным языком понимается **система музыкальных средств, а также правил их использования.**

К музыкальному языку относятся все музыкальные средства, кроме композиции (как и в литературе). Первый уровень средств соответствует фонетике (звукоряд, совокупность аккордов, типы длительностей), второй – грамматике (правила связывания элементов).

Кроме того, существует разделение музыкальных средств на **главные** (мелодия, ритм, гармония) и **побочные** (тембр, динамика, штрихи, фактура, регистр). Музыка может быть узнаваема только с помощью неизменных главных средств, побочные могут быть изменяемы.

Музыкальные средства не имеют строго фиксированных значений, но существует круг возможностей для выражения той или иной мысли. Например, пунктирный ритм используется в маршах, мазурках. Некоторые из выразительных средств получили специальные названия: мотив судьбы, мотив вопроса (определение Э. Курта). Но любое средство действует в контексте. Например, пунктирный ритм может не выполнять своей функции в других условиях.

Круг образов зависит от условий, где формируется средство. Может быть параллельное действие музыкальных средств (то есть средства направлены на единое восприятие). Может быть противоположное действие музыкальных средств. Например, в песне В. Гаврилина «Два брата» – с одной стороны, драматическое содержание, с другой – использование частушки, которая лишь углубляет драматизм. Или в предыктах: с одной

стороны органный пункт – сдерживающее явление, с другой – доминантовый органный пункт усиливает ожидание тоники.

Существуют высокоорганизованные специфические музыкальные средства. К ним относятся высота и ритм (то, что точно измеряется). К неспецифическим музыкальным средствам относят тембр, громкость, темп. Эти элементы можно варьировать.

XX век изменил отношение к этим средствам. Например, высота и ритм могут точно не фиксироваться. С другой стороны, возрастает роль тембра, в частности ударных инструментов. Темп стал выписываться с точным указанием метронома.

Мелодия

Мелодия не является средством. Ей трудно дать определение:

3. Горизонтальное последование звуков (в отличие от вертикального последования – гармонии).
4. Музыкальная мысль, выраженная в линии (Э. Курт, «Основы линеарного контрапункта»).

Для мелодии главное – не сама последовательность звуков, а момент перехода от одного звука к другому. Здесь можно провести параллель с речью: плавное движение от тона к тону, расчлененность построений, ускорение и замедление. Отличие от речи: дифференциация высот в мелодии – глиссандирование в речи. В ритмическом отношении – то же самое.

Мелодия представляет собой единство разных сторон: высоты, ритма, динамики, тембра. Но не все важно для узнавания. Главную роль играют высотная и временная стороны.

В теории существуют два понятия – *мелодия* и *мелодическая линия. Мелодия* – комплексное понятие, включающее в том числе и понятие «мелодическая линия».

Мелодическая линия – высотные изменения, извлеченные из контекста. Основа мелодической линии – секундовое движение. Мелодическая линия дает несколько типов мелодических явлений: восходящее или нисходящее движение, движение на месте («нулевая мелодийность», по выражению Климовицкого).

Основа мелодического движения – волна, обращенная волна. Самая высшая точка – обычно самая напряженная, она образует кульминацию. Как правило, есть одна главная кульминация, которая может быть взята сразу или уступами (в этом случае возникают местные кульминации).

Понятие кульминации не всегда совпадает с вершиной. По отношению к форме кульминация может быть расположена в точке золотого сечения[20].

Кульминация может быть:

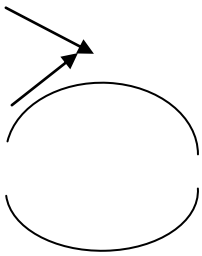
4. Местной (в теме, построении).
5. Общей (во всей форме).
6. Генеральной (как общая, но подкреплена особой выразительностью).

Кроме того, кульминация может быть не только громкой, но и тихой (романс Рахманинова «Здесь хорошо»).

Бывают бескульминационные мелодии (например, в симфониях Бородина).

Скачки в мелодии должны быть уравновешены. Это связано с вокальной музыкой (напряжение связок и последующее их ослабление).

На рис. 2 представлены типы мелодических линий (по Мазелю):



– вершина-источник;
– вершина-горизонт;
– волна;

[20] Чтобы найти точку золотого сечения, надо общее количество тактов умножить на 0,62.

– обращенная волна.

Рис. 2. Типы мелодических линий

Лирические мелодии часто начинаются с вершины-источника (это характерно для Чайковского).

Ритм

Ритм присущ всем явлениям жизни, но в искусстве проявляется особенно сильно. В античности ритмическую теорию связывали со стихом. Для разных национальных культур характерна различная доля ритма (сравните африканскую и русскую культуру). В XX веке роль ритма возрастает.

Ритм – временная и акцентная сторона музыкального произведения.

Это понятие имеет широкий смысл, включающий все явления временного параметра: темп, агогика, пропорция формы. В узком смысле это последовательность звуков, их временное соотношение.

В теории существует еще одно понятие – *метр,* т.е. ритмическая упорядоченность, основанная на соблюдении одной меры.

Системы организации метра

Музыкальная система берет основу из античной стиховой системы – системы стиховых стоп. В ритмике античности наименьшей единицей времени, связанной с пульсом человека, была *мора* (примерно равная 0,5–1 секунде).

Мора ⏑, макродисемос –.

Соотношение долгого и краткого слогов давали стопы, при этом акценты не имели смысла. Из них возникли музыкальные стопы с соотношением сильного и слабого времени в мотивах.

Двухсложные стопы: ⏑– – ямб, –⏑ – хорей.

Трехсложные стопы: –⏑⏑ – дактиль, ⏑–⏑ – амфибрахий, ⏑⏑–– анапест.

Четырехсложные стопы: –⏑⏑⏑ – 1 пеон, ⏑–⏑⏑ – 2 пеон, ⏑⏑–⏑ – 3 пеон, ⏑⏑⏑– – 4 пеон.

Последование двух долгих слогов в языке называется спондеем, двух кратких – *пиррихием*.

В античном мире это была квантитативная система, т.е. основанная на количественном времени (времяизмерительная ритмика). В конце XIX – начале XX века проявляется интерес к античной ритмике (А.С. Аренский, цикл пьес ор. 28 на античные ритмы).

В XII–XIII веках образуется модальная система – свод обязательных ритмических формул (модусов). Всего существовало 6 модусов, каждый из которых основывался как бы на трехдольности:

1 модус – ηθηθ|ηθη;

2 модус – θηθη|θηθη|;

3 модус – η.θη|η.θη|;

4 модус – θηη.|θηη.|;

5 модус – η.η.|η.η.;

6 модус – θθθθθθ|θθθθθθ.

Каждый модус выражал определенный аффект: 1 – радость, 2 – скорбь, 5 – торжественность. 5 модус использовался преимущественно в теноре (cantus firmus); 6 употреблялся редко.

В XII–XVI веках существовала мензуральная система – система длительностей, возникших с делением на 2 или 3 более мелких длительности.

К XVII веку сложилась тактовая система с соотношением ударных и безударных долей (сильных и слабых). Здесь главную роль стало играть расстояние от одного ударного до другого. Это квалитативная (качественная) система.

В музыке XVII–XVIII веков размеры не менялись. Позже возник переменный размер, но при этом не изменилась сущность данного метра. Внутри тактовой системы мы можем говорить о стопах, но несколько в ином смысле, нежели в античности.

Мельчайшей единицей темы становится *мотив (это единица, как правило, включающая одну сильную долю). Если есть две доли, то речь идет о сдвоенном мотиве.*

Мотив может делиться на более мелкие ритмические группы – *субмотивы* (В.А. Моцарт, Симфония №40, 1 ч., ГП).

В музыке со строгой метрикой сильные времена разных тактов не равны по тяжести. Можно различать легкие и тяжелые такты – стопы высшего порядка (по определению Г.Э. Конюса, «такты высшего порядка»).

Границы мотивов и тактов могут не совпадать, но количество их одинаково. Часто мотив противоречит такту (гемиола).

Для уяснения метра надо услышать по крайней мере 2 мотива, поэтому наименьшим элементом, определяющим метр, является *фраза.* Иногда фраза может не делиться на мотивы.

Функции частей музыкальной формы

Независимо от общего количества тем в произведении каждая часть имеет свое назначение или функцию в форме.

Существуют 6 функций частей формы:

7. Вступительная. Вступление – построение, которое появляется перед основной формой или ее частью.
8. Экспозиционная – изложение темы.
9. Связующая – между проведениями различных тем или разделами формы.
10. Серединная – построение, размещенное между другими или подобными по содержанию частями (как разновидность – разработка).
11. Репризная – повторное проведение темы (или тем) после какой-нибудь другой музыки. Репризность является одним из важнейших принципов формообразования, так как большинство музыкальных форм основано на применении реприз.
12. Заключительная.

Самостоятельный тип изложения имеют только экспозиционная, серединная и заключительная функции.

Признаки экспозиционной функции (и типа изложения): полное или относительно полное изложение темы, господство одной тональности, заключительный каданс. *Признаки серединной функции* (и типа изложения): дробное проведение темы или включение новой темы, тонально-гармоническая неустойчивость, серединный каданс или предыкт в конце. *Признаки заключительной функции*: фрагментарное изложение темы, тонально-гармоническое кадансирование, использование субдоминанты, применение регистровых сопоставлений.

Связки соединяют разные части формы в единое целое:

а) мелодический ход на фоне какой-либо гармонии;

б) несколько повторений каденций на тонике предыдущего раздела, за которыми следует модуляционный переход к тональности следующей части;

в) модуляционный переход;

г) разные виды секвенций (чаще всего модулирующие).

Предыкт – подготовление части формы. Выражен он следующими способами:

а) звучит аккорд доминантовой группы из будущей тональности, иногда фигурационно;

б) доминантовая гармония подается на сильных долях, в четных тактах, чередуясь с другими аккордами;

в) вводится доминантовый органный пункт.

Л. Мазель отмечает такие функции:

7. Изложение (экспозиция), т.е. первоначальное проведение.
8. Связующая часть («ход»).
9. Середина – между двумя сходными частями. Важным частным случаем середины является разработка.
10. Реприза.
11. Дополнение.
12. Вступление.

У С.С. Скребкова подобная классификация:

7. Изложение темы.
8. Связующая часть.
9. Середина.
10. Реприза.
11. Вступление.
12. Заключение.

Принципы развития в музыкальной форме

Музыкальная форма, развертываясь во времени, представляет собой процесс, т.е. развитие. В связи с этим особую важность имеют основные принципы развития музыкального материала (рис. 3):

Повторение	Измененное повторение	Разработка	Производный контраст	Контраст сопоставления

Удаление от первоначального материала

Рис. 3. Принципы развития в музыкальной форме

1. Повторность – точное повторение материала, иногда с той же каденцией.

2. Видоизмененная повторность (вариационность) – изменяется фактура, частично – гармонический план при сохранении размеров и каденций.

3. Разработка – проведение темы (или ее мотивов) частично из предыдущего раздела; при этом могут изменяться ее структура, тональность, она может проводиться на другой высоте или в другом голосе; используются секвенции.

4. Производный контраст – такое изменение предыдущей темы, которое приводит к появлению новой;

5. Контраст сопоставления – образуется в результате введения новой темы, которая вместе с предыдущей образует единое целое.

Для всех принципов развития темы существует ряд приемов превращения, которые называются *тематической работой*.

Способы преобразования мелодико-тематических построений (по С.С. Скребкову)

7. Мелодическая орнаментация с использованием неаккордовых звуков или обогащение темы новыми аккордовыми звуками.
8. Растяжение или сжатие каких-либо интервалов.
9. Обращение, то есть предоставление интервалам противоположного направления.
10. Увеличение (аугментация) или уменьшение (диминуиция).
11. Возвратное (ракоходное) движение, то есть проведение построения от конца к началу.
12. Проведение со смещением на другую долю такта.

Мелодико-синтаксические структуры

Периодическая повторность мелодико-ритмического оборота служит важным фактором закономерно упорядоченного расчленения небольших построений. В связи с этим в основе классификации мелодико-синтаксических (мелодико-тематических) структур лежит соотношение мотивной повторяемости или неповторяемости (подобие или неподобие).

1. Периодичность – последовательность элементов одинаковой продленности (за количеством тактов – 4+4, 2+2+2+2, 1+1+1+1).

2. Сложение (суммирование) – сопоставление двух или нескольких построений со следующим объединительным построением, которое равняется их сумме (2+2+4, 4+4+8 и так далее).

3. Дробление – сопоставление построения со следующими за ним более короткими построениями, которые равняются ему в сумме (4+2+2, 8+4+4 и так далее).

4. Дробление с замыканием (или суммированием) (2+2+1+1+2, 4+4+2+2+4 и так далее).

5. Двойное суммирование (1+1+2+4, 2+2+4+8).

Период

Период – это изложение законченной или относительно законченной музыкальной темы, завершенное кадансом.

Термин «период» идет от древнегреческой метрики и означает буквально «круговой ход».

Основное применение периода – часть более крупной формы. Основная функция – экспозиционная, дополнительная – неэкспозиционная.

Период выступает и как самостоятельная музыкальная форма, начиная с эпохи романтизма, где появилась эстетика фрагмента, сказавшаяся также и в возникновении кратчайших стихотворений. В музыке традицию периода в качестве формы отдельного сочинения заложил Шопен в цикле «Прелюдий».

Признак окончания периода – полная совершенная каденция.

Классификация структурных видов периода делается на основе нескольких критериев:

VIII. *По количеству предложений или отсутствию делений на предложения:*

1) период из двух или трех предложений;
2) период единого строения (слитный):

A

(a).

Период единого строения может иметь непрерывное гармоническое развитие с единственным кадансом в конце.

IX. *По тематическому сходству или несходству начал предложений:*

1) *период повторного строения* (a+a).

(a+a') Штрих означает несущественные фактурные изменения: перенесение в другой регистр, орнаментику, распевание.

($a+a_1$) Единица означает существенные структурные или тонально-гармонические изменения;

2) *период неповторного строения* (a+b);
3) *период секвентно-повторного строения* (иногда не выделяют как самостоятельный вид периода) – второе предложение повторяет первое на другой высоте ($a+a_1$);

X. *По метрическому признаку:*

1) *квадратный* (количество тактов кратно 4):

(a +	a)	или	(a +	b)
4	4		8	8;

2) *неквадратный.*

Неквадратность может возникать из-за:

b) *расширения (*внутри периода, до каденции, за счет секвенции, прерванного оборота, интенсивного внутреннего развития):

$(a + a_1)$

4 5.

Расширение следует отличать от дополнения: последнее повторяет уже достигнутую заключительную каденцию и возможно лишь после окончания периода:

(а + а) доп

4 4 2;

б) *сжатия* (усечения) второго предложения (редко) (Мендельсон, Песня без слов №30);

в) *наложения* (совпадение окончания предыдущего построения с началом следующего):

$(a+ a_1)$

8 8;

г) органической неквадратности (характерно для русской музыки, где количество тактов в предложениях может быть равно 5, 6, 7 и т.д.).

XI. *По тонально-гармоническим признакам:*

1) *однотональные* (начинаются и заканчиваются в одной тональности);
2) *Модулирующие* (заключительный каданс в иной тональности, нежели начало периода);
3) при одинаковом серединном и заключительном кадансах образуется *период из тождественных предложений* (используется часто в пьесах для детей, в музыке с народным оттенком);
4) завершенные неустойчивым кадансом (редко).

XII. *По степени тематической развитости:*

1) элементарные (построение типа периода);
2) развитые.

В элементарных периодах тема только излагается, а в развитых – не только излагается, но и содержит мотивную разработку, больше во втором предложении.

XIII. *По степени завершенности:*

3) *замкнутый* (заканчивается тонической функцией в основной или побочной тональности):

(а+а)

D T;

4) *разомкнутый* (заканчивается не на тонике):

(а+а)

D D.

Разомкнутый период может в самом конце вообще избежать какой-либо каденции и перейти в следующий раздел формы. Это часто встречается в темах средних частей, эпизодах рондо и т.д. (Бетховен, соната №20, менуэт).

XIV. *По взаимодействию с другими формами*, возникающему при совпадении периода с произведением (с чертами простых форм, рондо, вариаций, сонатной формы):

1) аналогия с двухчастной формой (aaba) (Бетховен, 7 соната, II ч.; Чайковский, 6 симфония, I ч., ПП). Такой же эффект создает расширение третьего предложения:

$(a+b+b_1)$ – Бетховен, финал 8 сонаты;

4 4 8.

2) черты простой трехчастной формы естественны для периода из трех предложений, где переход от второго к третьему идентичен соотношению середины и репризы трехчастной формы:
   ($a+a_1+a_2$) – Шопен, прелюдия №9; Чайковский, симфония №5, II ч.;
3) с чертами вариационности: Шопен, Ноктюрн Es-dur;
4) с сонатными отношениями – чаще в сложном периоде:
   (ab+ab)
   D T.

В XIX–XX веках:
(а доп + a_1 доп)
→D D T T (Шопен, Ноктюрн ор. 72 №1).

Классическим видом является период повторного или неповторного строения, квадратный, с полным совершенным заключительным кадансом, несущий экспозиционную функцию.

Форма периода в существенной мере организуется гармоническими кадансами предложений. Предложения – это наиболее крупные части периода. Между двумя кадансами периода образуется функциональное тяготение на расстоянии.

Сложный (двойной) период имеет две структурные разновидности:

3) из 4 предложений, объединенных попарно в 2 сложных предложения с 4 кадансами;

4) из 2 сложных предложений, не делящихся на простые, с двумя кадансами. При этом первое предложение модулирует.

Сложный период отличается от простого повторного (или варьированно повторенного) тем, что при простом повторе заключительный каданс остается тем же, хотя могут быть небольшие изменения в фактуре, а в сложном периоде меняется заключительный каданс.

Периоды могут быть очень больших размеров. Например, в Скерцо h-moll Шопена период состоит из двух предложений по 60 тактов с разными каденциями.

Примерные схемы периодов

Это период повторного строения (1 строчка), квадратный (2 строчка),

(a+a) – предложения периода. Скобка говорит о замкнутости;
4 4 – количество тактов в предложении;
D T – каденции;
a-moll – тональность периода.

однотональный (последняя строчка), замкнутый.

(a + b)
4 6
D T
E-fis

Период неповторного строения, неквадратный (за счет расширения), модулирующий, замкнутый.

Простые формы

Простой называется двух- или трехчастная форма, первая часть которой представляет собой период, а остальные не содержат более сложных структур.

Иногда их называют «песенными» благодаря жанровым связям с песнями и танцами, выражающимися в характере тематизма и симметрии структур.

Область применения – и как часть более крупной формы, и форма пьес-миниатюр.

Простая двухчастная форма

Первая часть, в которой экспонируется основная музыкальная тема, представляет собой период. Во второй части происходит последующее развитие и завершение музыкальной мысли.

Первый период часто модулирует в доминантовую или параллельную тональность. Вторая часть заканчивается в главной тональности. Тональная замкнутость является основным признаком завершенности и самостоятельности двухчастной формы.

В вокальных произведениях, написанных в простой двухчастной форме, иногда есть вступление и заключение (по типу коды), небольшие и несложные по характеру.

В целом общими чертами простой двухчастной формы являются связь с бытовыми жанрами, песенно-танцевальный тематизм, небольшие размеры, четкость строения, опора на квадратность, симметрия.

Существуют 2 разновидности этой формы:

3) репризная;
4) безрепризная.

Безрепризная простая двухчастная форма особенно непосредственно определяема песенно-танцевальными прототипами, с соотношением частей наподобие запева и припева. В такой форме нередко образуется масштабно-тематическая структура «пара периодичностей»:

A B
(a+a) (b+b).

Этот тип характерен для рефренов рондо, танцев.

Простая двухчастная безрепризная форма может представлять собой и мотивное развитие, иногда весьма широкое.

Репризная простая двухчастная форма содержит во второй части повтор одного предложения первой части:

A B
(a+a) (b+a).

Это предложение иногда расширено. Помимо функции репризы форма примечательна наличием функции середины в зоне золотого сечения. Логическому объединению такой формы служит возникновение в ней масштабно-тематической структуры «дробление с замыканием»:

A B
(a+a) (b + a)
4 4 2+2 4.

Двухчастная репризная форма типична для венских классиков, у которых она входит как составная часть в более крупную форму: тема вариаций, рефрен рондо, часть сложной трехчастной формы.

Функции второго периода не сводятся только к оттеночному контрасту. Он может развивать, продолжать мысль первой части.

По масштабам 2-я часть обычно такая же, как и первая, но изредка может превосходить ее по размерам (Глинка, «Венецианская ночь»).

Для этой формы характерно повторение каждой части, а иногда – только второй.

Простая трехчастная форма

Эта форма одна из самых универсальных по содержанию. Если в эпоху барокко эталонной была форма из двух частей, то музыкальная классика, аккумулировавшая нормы абсолютной музыки, ввела в качестве эталона зеркально-симметричную форму. Совершенство трехчастной формы объясняется ее исторически сложившимися источниками:

Из французской эстетики заимствована идея симметричной стройности и завершенности, подобно зданию с двумя крылами, туловищу с двумя руками (сравнения

Монтескье); из немецких философских установок – риторическая трактовка трехчастной формы:

А – изложение мысли;

В – анализ, обсуждение мысли;

А (реприза) – возвращение и утверждение первоначальной мысли.

Разновидности простой трехчастной формы (по Мазелю[21]):

3. С контрастной серединой.
4. С развивающей серединой.

Простая трехчастная форма близко примыкает к простой двухчастной репризной форме, т.е. повторяет в репризе материал первой части, но в отличие от двухчастной здесь повторяется *весь* начальный период (хотя цезура перед второй частью обычно глубже, чем после нее). I часть – период любого типа. В большинстве случаев середина не уступает по размеру начальному периоду, а чаще – превосходит. В такого рода серединах форма, как правило, не складывается, представляя собой ряд построений. С гармонической стороны середина неустойчива; в конце часто бывает предыкт к III части.

Середина типа развития может быть контрастной по материалу, но при этом развиваться, не образовывая структуры.

М. Бонфельд отмечает три вида развития материала (соответственно, три вида середин):

1. Связка – минимальный уровень интенсивности развития. Это сказывается в полном или почти полном отсутствии гармонического движения:

А св А.

2. Продолженное развитие – для него характерно внутреннее интонационно-тематическое единство самого материала и способа его преобразования:

А A_1 А.

3. Разработочное развитие – всегда членится на разделы, отличающиеся друг от друга материалом или способом его преобразования:

А Разв. А.

Контрастная середина представляет собой экспозиционный период на новом материале. Это характерно в большей степени для танцев. Принципом соотношения между крайними частями и серединой в этом случае является сопоставление.

Возможна и *составная середина* из двух разных тем, иногда контрастных. При этом если каждая из них оформлена в виде периода, то форма целиком становится промежуточной между простой и сложной (см. тему «Разновидности сложной трехчастной формы»).

Самый простой тип середины – *транспонирующая:* в этом случае тема первой части транспонируется в подчиненную тональность. Это характерно для танцев (Прокофьев, Марш из «Детской музыки»; Вебер, Лендлер из «Вольного стрелка»).

Реприза – повтор первой части. Реприза бывает:

14. *Точная.*
15. *Расширенная* – никаких изменений, кроме величины, не возникает (Бетховен, первая часть скерцо фортепианной сонаты №2).
16. *Сокращенная* – масштаб ненамного сокращается, но также не возникает более никаких существенных изменений (Бетховен, Трио из менуэта фортепианной сонаты №1).
17. *Варьированная* (мелодически, гармонически, ритмически, фактурно, может быть с элементами полифонии, с подголосками).
18. *Динамическая* (или *динамизированная*) (при сквозном развитии). В этом случае реприза совпадает с кульминацией, и вся форма становится динамизированной (Мендельсон, Песня без слов e-moll).

---

[21] В.Н. Холопова выделяет следующие разновидности: однотемная и двухтемная.

19. *Инотональная.* При этом вступает тематическая реприза, но в подчиненной тональности. Главная тональность возвращается внутри периода постепенно (Метнер, Сказка fis-moll).

20. Изредка встречается *ложная* реприза: тема лишь начинается в подчиненной тональности, а потом *целиком* проводится весь период в основной тональности (Бетховен, соната №4, 2 ч.).

21. Реприза *тональная, но не тематическая*: ABC. Чаще всего встречается в вокальной музыке и связана с постоянным обновлением содержания (Чайковский, Ария Онегина).

22. Продолжающая: A A_1 A_2. Реприза продолжает развитие, начатое в середине. Часто можно встретить у Вагнера.

23. *Синтетическая* (или синтезированная). Такая реприза соединяет материал первой и второй частей (Мусоргский, «Два еврея…» из «Картинок с выставки»).

24. Неполная. На долю репризы приходится первое предложение периода, а второе смещается в коду.

25. Структурно превышающая реприза, где вместо периода дается простая трехчастная форма, а вся форма становится прогрессирующей трехчастной формой (термин В.А. Цуккермана):

Чайковский, «Ромео и Джульетта», ПП

A B A C A

8 20 8 14 8.

26. Рассредоточенная реприза. Характерна для Дебюсси. Два совпадающих классических признака репризы – проведение главной темы и утверждение главной тональности – здесь расщепляются (Дебюсси, «Дельфийские танцовщицы»).

Возможны случаи, когда трудно решить, что в репризе: предложение или сокращенный период. В этом случае форма называется *простой репризной* или *двух-трехчастной* (Бетховен, Соната №15, 2 часть).

В простой трехчастной форме могут быть вступление и кода. Иногда вступление содержит самостоятельный материал, может участвовать в последующем развитии. Кода по масштабам может быть значительной и, если форма с контрастной серединой, может подытожить материал[22].

В простой трехчастной форме могут быть повторы частей. Обычно повторяется отдельно первая часть, а вторая – вместе с третьей. Как правило, вторая часть отдельно не повторяется.

Область применения формы:

3. Форма самостоятельного произведения – самая распространенная.

4. Как часть более сложной формы – сложной трехчастной, темы рондо или вариаций, изредка – ГП сонатной формы.

Разновидности простой трехчастной формы

Для простой трехчастной формы характерны повторения, точные или видоизмененные. Разным вариантам таких повторов даны названия.

3. ABABA – трех-пятичастная форма. В основе лежит трехчастность, но вторая и третья части – с выписанным повтором. В результате возникает последование пяти частей.

4. Если при повторении частей происходят существенные изменения, к которым относятся тональная транспозиция, перегармонизация, фактурно-

---

[22] Если кода строится на материале середины, то могут возникнуть сонатные отношения по тональному признаку. Так, I и III части будут ассоциироваться с ГП, а середина и кода – с ПП.

динамическая трансформация, изменение структуры, образуется двойная трехчастная форма A B A_1 B_1 A_2, либо тройная трехчастная форма A B A_1 B_1 A_2 B_2 A_3 (Шуман, «Эвсебий»).

Эта форма характерна для композиторов-романтиков.

Сложная трехчастная форма

Это такая репризная трехчастная форма, в которой первая часть изложена в простой двух- или трехчастной форме, а остальные не содержат более развитых структур. Середина, как правило, контрастна крайним частям.

Термин «сложная» не обязательно предполагает большие размеры. Имеются очень скромные по масштабам произведения в этой форме.

Большое количество сложных трехчастных форм было создано в классическую эпоху, в частности с точными репризами, и это отвечало характерным представлениям европейского Просвещения. Крепость и устойчивость репризы в этой форме созвучна мажорному ладу, преобладающему у венских классиков.

Существуют два основных вида сложной трехчастной формы:

3. С серединой типа трио.
4. С серединой типа эпизод.

Исторически сложная трехчастная форма подготовлена традицией барочной сюиты с ее последованием танцев типа менуэт I – менуэт II – менуэт I. С конца XVII века менуэт и тому подобные стали выступать совместно с трио (два гобоя и фагот) или мюзетом.

Сложная трехчастная форма с эпизодом восходит к вокальному истоку и стоит ближе к арии da capo. С середины XIX века трио и эпизод перестают существенно различаться.

Область применения формы широка: средние части симфоний и сонат, отдельные пьесы, части сюит, номера балетов и опер.

Помимо основных частей в этой форме бывает вступление (редко) и кода (часто), а также связки (в основном к репризе).

Первая часть обычно замкнута тонально и имеет простую форму, тематически однородную. Но в качестве первой части могут выступать формы более высокого ранга:

5. Вариации (Allegretto из 7 симфонии Бетховена; II ч. «Шехеразады» Римского-Корсакова).
6. Рондо (II ч. Сонаты №9 Прокофьева).
7. Концентрическая форма («Порыв» Шумана).
8. Сонатная форма – полная или без разработки (Скерцо 9 симфонии Бетховена; Скерцо «Богатырской» симфонии Бородина).

Вторая часть – *трио* – обладает самостоятельной темой, тональной устойчивостью, самостоятельной формой. Трио может быть гармонически разомкнуто, содержать связку к репризе. Его самостоятельность выражается и в тональном соотношении: помимо главной избирается одноименная, S, VI, $VI^{н}$ (для мажора), III (для минора). Наиболее редка тональность доминанты. Изредка может быть однотерцовая (Чайковский, Andante из Второго квартета).

Форма трио – период, простая двух- или трехчастная форма. Возможна составная средняя часть – два трио подряд (Бетховен, Скерцо из 6 симфонии) или три трио подряд (Шопен, Мазурка C-dur op. 56 №2). Связки от трио к репризе иногда строятся на переплетении окончившейся темы трио и ожидаемой темы репризы («Порыв» Шумана).

Вторая часть – *эпизод* – обладает самостоятельной темой, но имеет серединное строение с тонально-гармонической неустойчивостью и связкой к репризе. Наличие эпизода свойственно средним медленным частям циклов и отдельным пьесам (Бетховен, Largo из Четвертой сонаты).

Третья часть – *реприза* – имеет смысл утверждения первоначальной мысли и архитектонического уравновешивания формы. В связи с этим обязательно возвращение первой темы и тональности. Но структурные варианты репризы разнообразны:

7. Da capo – классический вариант точной репризы. Встречается не только в менуэтах из симфоний Гайдна и Моцарта, но и в более позднем периоде.

8. Варьированная – часто встречается в условиях медленного темпа (Рахманинов, Баркарола).

9. Сокращенная – связана с психологией: известное требует меньшего времени для восприятия. У Бетховена отбрасываются знаки повторения разделов внутри формы. Иногда сокращение переходит в коду.

10. Синтетическая – объединяет темы крайних и средней частей (Глинка, Хор из II действия «Ивана Сусанина»).

11. Инотональная (Прокофьев, Менуэт из балета «Ромео и Джульетта»).

12. Изредка встречается динамизированная реприза (Шопен, Ноктюрн c-moll).

Кода – необходимое обобщение. Отсутствие коды в некоторых классических менуэтах и скерцо создает эффект некоторой незавершенности. Обобщение может быть на теме А или В, или синтетически может вводиться новая тема (в сценических произведениях) (Бизе, увертюра к опере «Кармен»).

Разновидности сложной трехчастной формы

4. Промежуточная между простой и сложной трехчастной формой. От простой трехчастной формы промежуточная отличается строением средней части, от сложной – строением крайних частей. Крайние части представляют собой период, а середина – простую двух- или трехчастную форму: А ВС А или А ВСВ А (Шуберт, Музыкальный момент f-moll).

5. Двойная сложная трехчастная форма АВА1В1А2 возникает у композиторов, тяготеющих к широкому мелодическому развертыванию материала (Шуберт, Малер).

6. С чертами других форм:

a) концентрической. Этот случай – в промежуточной между простой и сложной трехчастной;

b) черты рондо – с добавочным рефреном;

c) с чертами сонатности благодаря преобразованию темы середины в коде;

d) с чертами сюиты благодаря принципу контрастности (Большой блестящий вальс Шопена: А В С d А Кода).

Сложная двухчастная форма

Это такая форма, в которой хотя бы одна из частей является простой формой[23].

Эта форма обязательно контрастна, так как внутри каждой части уже есть развитие.

Классификация осуществляется по структуре, а не по тематизму.

4) *Уравновешенный тип.* Части равнозначны по структуре, масштабу, смыслу.

5) *Хореический тип.* Вторая часть играет роль большой коды. По структуре первая часть более сложна, а вторая может быть не оформлена структурно.

6) *Ямбический тип.* Вторая часть более развита, а первая может иметь значение вступления.

Применение – преимущественно вокальная музыка, так как наличие поэтического текста может не предполагать возврата тематического материала.

В инструментальной музыке слишком контрастные части могут привести к сложности их соединения.

Типичное строение частей – простые формы, среди них трехчастная с развивающей серединой, а двухчастная – контрастная. Связь частей может быть тональной, жанровой, тематической, образной либо по принципу контраста.

Если одна из частей уже написана в сложной форме, то целиком форма называется вдвойне сложной, или сверхсложной.

---

[23] Определение М.И. Ройтерштейна.

Обрамление и концентрическая форма

Обрамление – это однократное опоясывание формы. Может встречаться на любом уровне формы (в теме, во всем произведении).

Концентрическая форма – та, в которой до середины нет ни одного повторения, а обрамление возникает не менее двух раз:

А В С В А или ABCDCBA.

Концентрическая форма может быть простой или сложной в зависимости от строения частей.

В чистом виде она встречается редко, но принцип концентричности заложен в других формах:

3) в промежуточной форме между простой и сложной трехчастной: А ВСВ А (Шопен, Мазурка ор. 41 №2);

4) в сонатной форме с зеркальной репризой (Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»).

В концентрической форме между частями возможны связки.

Концентричность характерна для музыки XX века, так как ощущается распад тональности, она уже не является скрепляющим средством, а форма выдвигается на первый план. Большую роль играет ракоход (Хиндемит, опера-скетч «Туда и обратно»).

Репризы в концентрической форме могут быть сокращенные, динамизированные, так как для формы характерна непрерывность развертывания. Схема часто такая: А В С B_1 A_1.

Концентрической называется форма с зеркально-симметричным расположением двух или более пар частей относительно центра.

Рондо

В поэзии рондó – наименьшая определенная строфическая организация стиха, сложившаяся в средневековой французской поэзии XIV–XV веков как жанр рондо восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки.

Рóндо («круг») в музыке – форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся темы (рефрена) с другими эпизодами.

Эпизод может быть оформлен и не оформлен структурно. Рефрен по структуре – период либо простая двух- или трехчастная форма. Между частями могут быть связки. Для рондо характерно наличие коды. Рефрен может варьироваться, прежде всего мелодически, может сокращаться до периода, что характерно для серединных проведений.

Слово «рондо» может обозначать жанр и скрывать форму (соната или рондо-соната). Для этой формы не характерна область драматического, но иногда может быть медленное рондо.

Рондо французских клавесинистов

Это первый этап развития рондо, относящийся к XVII – первой половине XVIII века. (Рамо, Куперен, Дакен; в России – Бортнянский).

В особенностях рондо данного типа сказались характерные черты эстетики «просвещенного вкуса» эпохи французского классицизма: идея Руссо о «подражании природе» в программной изобразительности пьес, культ рациональной упорядоченности, символом которой стал Версальский сад, с деревьями, подстриженными в виде конусов и шаров; избегание резких контрастов, тем более конфликтов: «Хотите лишить музыкальную пьесу выразительности и таланта? Введите туда контраст…» (Д. Дидро).

Особенности:

7) Многочастность: обычно 7-9 частей, редко – 5 ч.

8) Части небольшие по размерам: рефрены в форме периода, а эпизоды не сложнее периода.

9) По материалу эпизоды мало контрастны и в тематическом и в тональном отношении. Может быть та же тональность, что и в рефрене, но с неустойчивыми функциями.

10) Эпизоды имеют тенденцию к постепенному разрастанию к концу формы.

11) Между эпизодом и рефреном *связок нет*, нет коды и вступления.

12) Рефрен обычно проводится без изменений.

Сам рефрен обычно называется «рондо», а эпизод – «куплет». Для рондо этого периода характерны названия, что не является программой.

Рондо Филиппа Эммануила Баха

Эстетика Ф.Э. Баха, выразившаяся в его рондо, прямо противоположна галантной классицистской уравновешенности французских клавесинистов – она созвучна течению «Буря и натиск».

Характеристики рондо те же, что и у французских клавесинистов: много частей, части небольшие по размерам, но есть свои особенности:

6. Рефрен может менять тональность.
7. Не сохраняется структура рефрена благодаря внутреннему развитию. Рефрен иногда становится похож на эпизод.
8. Есть эпизоды ярко фантазийного характера.
9. Размеры эпизодов и рефренов разные, но форма рондо сохранена.
10. Яркая контрастность между частями и внутри них.

Эту форму иногда называют «фантазия с рефреном».

Рондо Венской классической школы

В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена после «Бури и натиска» стиля Ф.Э. Баха форма рондо опять вступила в период эстетической регламентации. Но теперь она вместила в себя и разработочное развитие, и глубину контрастов, и эталонное равновесие многообразия и единства.

Область применения: финалы и медленные части инструментальных циклов, отдельные пьесы.

Композиционные особенности:

6. Стабилизация преобладающей пятичастной структуры со схемой ABACA (RARBR), с более крупными составными разделами – простая двух- и трехчастная форма в рефрене, а иногда и в эпизодах.
7. Контраст между рефреном и эпизодами усиливается к концу, поэтому возникает зависимость: 2-й эпизод ярко контрастен, что подчеркивается тонально (1-й эпизод в D, 2-й – в S или одноименной тональности).
8. Между частями возможны связки. Типична связка к первому эпизоду. Второй должен наступить неожиданно, поэтому связка к нему не типична. Часто бывают связки от эпизодов к рефрену.
9. Рефрен в средних проведениях может варьироваться или сокращаться, но всегда проводится в основной тональности.
10. В некоторых рондо может быть ложный рефрен: частичное проведение рефрена в побочной тональности, за которым следует настоящий рефрен. Ложный рефрен относят к связке (Бетховен, Рондо ор. 51 №1).

У Бетховена происходит симфонизация рондо.

Кода возникла в результате необходимости привести контрасты к эстетическому единству, а кроме того, получить еще одну возможность разработочного показа тематического материала (в финале 10 сонаты Бетховена в связке к коде сначала обыгрывается эффект ложной репризы).

Рондо XIX и XX века

Среди западных композиторов-романтиков новый этап в развитии рондо составило творчество Шумана. Композитор придал пьесам в форме рондо программные названия: «Арабески», «Венский карнавал», «Новеллетта». Шуман значительно расширил жанровое наполнение рондо. Излюбленным видом показа разных образов для Шумана стал принцип карнавала с калейдоскопическим мельканием картин, делая рондо подобным сюите[24].

Особенности:

8. Многочастность, но части крупные по размерам.
9. Яркий контраст, выраженный тематически, тонально.
10. Некоторые повторы рефрена даются в подчиненной тональности ради колористического разнообразия и преодоления некоторой статичности, вносимой точными повторами.
11. Рефрен может не сохранять структуру.
12. Рефрен может быть пропущен (два эпизода подряд).
13. Степень замкнутости частей гораздо меньше. Этому способствуют длинные связующие части разработочного характера.
14. Может быть переходящий рефрен[25].

В XX веке рондо стало излюбленной формой у Прокофьева, отвечая его идеалу «новой простоты». Он использует рондо даже там, где традиционно должна быть сложная трехчастная форма: гавот fis-moll для фортепиано, Менуэт из «Ромео и Джульетты», Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Для трактовки рондо Прокофьева характерны:

6. 5–7-частные структуры.
7. Составной характер эпизодов («Джульетта-девочка»).
8. Четкость граней.
9. Смелые тональные смещения рефрена, благодаря чему иногда само произведение оказывается тонально разомкнутым.
10. Перенесение классической формы на несвойственные ей ранее два крайних масштабных уровня – микро- (строение темы) и макро- (строение инструментального цикла). Например, микро-рондо – тема «Феи Зимы» в виде 9-частного рондо из фраз около 2 тактов; макро-рондо – 5 фортепианный концерт: части 1, 3, 5 – рефрен, 2 и 4 – эпизоды.

Рондообразные формы

Эти формы не являются формой рондо, но имеют сходные с ним признаки:

6. Трех-пятичастные и двойные трехчастные формы.
7. Сложная трехчастная форма с двумя трио (у Шумана).
8. Четное рондо – разновидность простого рондо с помещением рефрена на втором месте: ARBRCRDR… (Бетховен, экосезы).
9. Форма с добавочным рефреном. Здесь действует принцип четного рондо, но в основе лежит простая или сложная трехчастная форма: ARBRAR (Моцарт, Соната №11, III часть).
10. Свободно понимаемое рондо[26]: сюитная цепь, скрепленная общей репризой: ABCD…A.

---

[24] Калейдоскопическое рондо – термин Б.Л. Катуара, использовался Д.В. Житомирским.
[25] Термин В.А. Цуккермана.
[26] Термин В.Н. Бобровского.

Вариации

Различаются вариационная форма и вариационный метод развития, участвующий в построении других музыкальных форм. И форма вариаций? и вариационный метод развития – самые распространенные явления в музыкальном формообразовании.

Вариационной называется форма, основанная на видоизмененных повторениях одной или более тем.

Число вариаций – обычно от 2–3 до нескольких десятков. Использование чужого материала в качестве тематической основы собственного произведения встречается часто, поэтому вариации на собственную тему называются «оригинальными». Цикл вариаций может начинаться с темы (чаще всего), с первой вариации (типично для вариаций на хорал в XVI–XVIII веках), а также может заканчиваться темой.

Наибольшего расцвета вариационная форма достигла в периоды особого подъема европейского инструментализма:

4. XVI – начало XVII века в Испании (Нарваэс, Кабесон), в Англии (вёрджиналисты), в Италии и Германии (Фрескобальди, Шейдт, Свелинк, Пахельбель).
5. Венская школа.
6. Русская классическая школа XIX века (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков).

Классификация[27]:

6. Вариации на basso ostinato.
7. Вариации фигурационные (орнаментальные).
8. Вариации на soprano ostinato («глинкинские»).
9. Вариации характерные и свободные.
10. Вариантная форма.

Кроме того, обособляются вариации двойные и многотемные.

Встречаются смешанные виды вариаций, например, в цикл орнаментальных вариаций входят характерные.

Вариации на basso ostinato

Термин basso ostinato означает непрерывное повторение одного и того же мелодичного оборота, который и является темой вариаций, в нижнем голосе. Эти вариации выросли из вариаций XVI века, достигли расцвета в эпоху барокко (XVII – первая половина XVIII века) и были возрождены в XX веке. В эпоху барокко их существование было связано с культивированием баса, учением о генерал-басе, а также полифоническим мышлением.

Вариации на basso ostinato были сопряжены с жанрами пассакалии и чаконы – медленными пьесами с четырех-восьмитактовой темой. Тема остинатных вариаций чаще всего короткая, простая, излагается сначала одноголосно (в пассакалии) или многоголосно (в чаконе). В XVII–XVIII веке она обладает мерным движением, преимущественно минорным ладом, размером ¾ (в чаконе – акцент-синкопа на второй доле), психологически глубоким характером.

Можно выделить два типа тем: замкнутые, которые были преимущественно более развитыми, и незамкнутые, которые часто строились как нисходящее хроматическое движение от тоники к доминанте – нисходящее, восходящее, диатоническое или хроматическое. Эта интонационная структура открывала перед композитором широкие возможности относительно гармонического и полифонического развития. Собственно на этот досочиняемый и более выразительный материал в верхних голосах постепенно смещается главное внимание. Остинатная же тема, повторяясь многократно, в восприятии отходит словно на второй план, оставляя за собой чисто конструктивную роль. Одно

---

[27] Данная классификация предложена В.Н. Холоповой.

проведение темы в басу не отделяется от следующего, и вариации идут одна за другой без определенного завершения предыдущей и начала следующей. Кое-где предел новой вариации не совпадает с началом темы в басу. Иногда в середине вариаций тема может переноситься в сопрано («Пассакалия» c-moll И.С. Баха). Наряду с основной темой в ходе варьирования могут появляться другие темы (в «Чаконе» d-moll Баха число тем – не менее 4). Фактура вариаций украшается выразительными музыкально-риторическими фигурами.

Тональность и структура темы в чаконе и пассакалии сохраняются неизменными; допускается только изменение лада на одноименный.

При большем количестве вариаций характерным является объединение нескольких из них в отдельные группы по признаку однотипного варьирования – приблизительно похожего мелодического и ритмического рисунка полифонических голосов, регистров и тому подобное. Располагаются вариации по принципу усложнения фактуры или контрастного сопоставления групп.

Большое формообразующее значение имеет распределение «местных» и общей кульминаций, которые и объединяют форму.

Поскольку вариации basso ostinato в основе имеют постоянное, словно назойливое проведение темы, они хорошо предоставляются для выражения в музыке настроений глубокого размышления, сосредоточенности на чем-то одном, несвободы и малоподвижности, которым противопоставляется свободное развитие в верхних голосах (контраст в одновременности).

Форма вариаций на остинатный бас основывалась и на гармонических и на полифонических принципах развития. В XX веке к вариациям на остинатный бас обратились многие композиторы: Регер, Танеев, Хиндемит, Шостакович, Шнитке, тогда как в XIX веке это происходило редко (финал 4 симфонии Брамса).

Строгие фигурационные (орнаментальные) вариации

«*Пьесы с вариациями всегда должны основываться на таких ариэттах, которые известны слушателям. При исполнении таких пьес не надо лишать публику удовольствия деликатно подпевать исполнителю» (И.П. Мильхмайер, 1797).*

Главное отличие от вариаций на остинатный бас – гомофонная основа мышления.

Отличительные признаки:

6. Тема написана в простой двух-, реже – в простой трехчастной форме.
7. Основной прием развития – фактурный, состоящий в орнаментировании темы, дроблении длительностей (диминуировании), применении фигураций.
8. Форма темы выдерживается во всех вариациях с допущением незначительного расширения и коды.
9. Тональность – единая, но с типичной заменой на одноименную в середине цикла либо ближе к концу.
10. Допускается одна смена темпа, ближе к финальной вариации.

Варьирование темы не сводится лишь к ее усложнению. Наряду с этим для контраста употребляется и упрощение темы – гармоническое или фактурное, в том числе через редукцию голосов (например, вместо гомофонного четырехголосия вводится полифоническое двухголосие). В некоторых случаях встречается изменение тактового размера, хотя в целом вариации классической эпохи, сохраняя основные приметы темы, сохраняют также ее метр и темп.

Строение цикла вариаций

В расположении вариаций наблюдается определенная тенденция:

1. Классические вариации в большей мере, чем старинные, контрастируют по характеру одна с другой и располагаются таким образом, что каждая последующая является более сложной, нежели предыдущая.

2. В больших вариационных циклах со значительным количеством вариаций характерно расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Группа размещенных рядом вариаций изложена в примерно одинаковой фактуре, благодаря чему композиция в целом воспринимается более крупными разделами.

3. Для объединения вариаций большое значение имеет размещение кульминаций.

4. В этом смысле значительную роль играет и принцип контраста. Этому способствует использование одноименной тональности для некоторых вариаций (сопоставление мажора и минора). Кроме того, постепенно становится обычным и контраст темпов.

5. Для общей композиции вариационного цикла большое значение имеют строение и особенности двух последних вариаций. Предпоследняя вариация часто возвращается к начальному или близкому к нему изложению темы, иногда пишется в более медленном движении или темпе. Последняя же вариация завершает цикл, и поэтому в ней могут использоваться более сложная фактура, изменяться темп или метр, расширяться структура. После нее может вводиться кода.

Форма классических фигурационных вариаций стабилизировалась в творчестве Моцарта: число вариаций – чаще 6, максимум 12; предфинальная вариация в темпе adagio, последняя – в характере финала инструментального цикла, со сменой темпа, метра, жанра. У Бетховена число вариаций изменилось от 4 до 32.

Вариации характерные и свободные

Характерными называются вариации, наделенные ярким индивидуальным обликом, выраженном в индивидуальной мелодии, фактуре, ритме. Частный случай – жанрово-характерные вариации, индивидуальность которых определяется присутствием какого-либо конкретного жанра: скерцо, романса, фуги, марша, менуэта. Историческое место характерных вариаций широко: от сюит XVI–XVII вв. (павана – гальярда, пассамеццо – сальтарелла и т.д.) к вариационным сюитам Шумана, Прокофьева, Веберна.

Свободными называются вариации, отступающие от темы в отношении формы и тональности. Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке. В них допускается изменение структуры (формы), гармонии, тонального плана. Некоторые вариации используют тему не полностью, а только отдельные ее элементы. В ряде случаев второстепенные обороты выступают на первый план. Вариации могут строиться на разработке любого мелодического оборота из предыдущей вариации («вариация на вариацию»).

Тема свободных вариаций может характеризоваться большей сложностью языка, быть разомкнутой, с окончанием на половинном кадансе.

Особенности:

5. Каждой вариации придается индивидуальный характер.
6. Наличие связок, благодаря которым вариации еще больше приближаются к сюите.
7. Смена тональностей внутри цикла.
8. Вариации строятся независимо от структуры темы: вводится новая гармония, происходит удаление от мелодико-гармонического рисунка темы, в каждой вариации может быть иная форма.

В целом свободные вариации характеризуются интенсивностью гармонических изменений, вольностью тональных планов, возможностью введения нового тематизма, разнообразием фактуры, полифоническими приемами развития.

Название «свободные» применяется главным образом к вариациям XIX–XX веков, когда структурные преобразования становятся принципом организации вариационных форм. Отдельные свободные вариации обнаруживаются у венских классиков в ряду строгих вариаций (Бетховен, Вариации F-dur, op. 34).

Вариации на soprano ostinato

Этот тип вариаций сложился к XIX веку – в эпоху властвования мелодии и становления национальных европейских школ, опирающихся на народные напевы.

Целые группы таких форм ввел Глинка (эти вариации еще называют «глинкинскими»), его почин был развит Римским-Корсаковым и Мусоргским. В силу своей природы они оказываются очень близкими к используемым в вокальной музыке куплетно-вариационным формам (инструментальный аналог), и поэтому часто пользуются песенными темами. Несмотря на то что эти вариации имели вокальное происхождение, приемы развития у них были инструментальные, и в XX веке выдающимися образцами стали чисто оркестровые вариации: «Болеро» М. Равеля, «Эпизод нашествия» из 7 симфонии Д. Шостаковича.

Особенности:

6. Тема имеет протяженность от 4 до 72 тактов (первый случай – хор «Не тужи, дитя родимое» из «Руслана», второй – «Болеро» Равеля), в связи с чем вариационные циклы могут быть и кратким номером оперы, и большим самостоятельным произведением.
7. В качестве тем могут выступать народные мелодии.
8. Количество вариаций – от 2 до 12.
9. Основные приемы развития – фактурно-тембровые и тонально-гармонические (транспозиция и перегармонизация).
10. К остинатной мелодии часто присоединяются контрапунктические подголоски.

Разновидности мелодико-остинатной формы – форма на выдержанную мелодию и остинатный ритм («Болеро» Равеля). Благодаря длительному звучанию этих кратких ритмоформул достигается «психоделический» эффект, которым обладают неакадемические культуры XX века (например, рок).

Пример необычного цикла свободных вариаций на выдержанную мелодию – «Баллада Финна» из оперы «Руслан и Людмила».

Вариантная форма

Вариантность – метод тематического развития, создающий разновидности тем путем обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным изменением (сокращением или расширением) структуры.

Вариантная форма основана на объединении нескольких тематических вариантов, без деления на темы и ее варианты: первое проведение темы – это первый ее вариант.

Вариантный метод развития связан с вокальностью. В XIX веке наиболее характерен для Шуберта, Малера, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Чаще всего вариантная форма выступает как часть или раздел какой-либо другой формы – номера оперы или балета, часто трехчастной формы и т.д. Классический образец – «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского.

Двойные и многотемные вариации

Число разных тем может быть от двух до семи (7 – в «Пассакалии» Шнитке).

В двойных вариациях возможны два типа компоновки вариационного цикла:

3. Сначала идет изложение обеих тем, а затем поочередно – вариации на каждую тему: А В А1 В1 А2 В2… Этот тип характерен для западноевропейской музыки (Гайдн, Симфония №103, II ч.)
4. Поочередное проведение тем со своими группами вариаций («русский» тип): АА1 А2…ВВ1 В2… («Камаринская» Глинки).

В русской музыке встречаются тройные вариации. При этом, как правило, происходит смешение форм: 1-я тема и группа вариаций играют роль вступления, 2-я тема со своими вариациями – главной партии, 3-я тема с вариациями – побочная партия (см. тему «Свободные и смешанные формы»).

Вариации с темой в конце

Этот тип вариаций появился в конце XIX века, закрепился в XX веке. Наиболее значительные произведения: 3 фортепианный концерт Р. Щедрина (с подзаголовком «Вариации и тема»), симфонические вариации «Иштар» Энди.

В «Иштар» поводом к смещению полного проведения основной темы послужила программа. В 3 фортепианном концерте Щедрина преодолевается стереотип формы концерта и формы вариаций.

Происхождение сонатной формы

Откристаллизовавшаяся во второй половине VXIII века сонатная форма с различными (контрастными) темами в экспозиции, с разработкой и репризой (полной) тесно связана с целым рядом более ранних форм.

Старинная двухчастная форма

Эта форма была характерна для танцев, входивших в сюиту.

Первая часть в некоторых случаях (менуэты, гавоты, сарабанды) представляет собой обычный период – повторный или неповторный. В других случаях (аллеманды, куранты, жиги, прелюдии) строение первой части более сложно, так как на нем сказалось влияние полифонического мышления. Оно представляет собой период типа развертывания, где за ядром темы следует секвентно-модуляционное развитие, приводящее к полной каденции в побочной тональности.

(Ядро –	Развитие	↓	Доп.)
4	12		4
D-dur	A-dur		

В некоторых случаях за каденцией может быть дополнение. Ядро отличается большей индивидуальностью материала, развитие – большей текучестью. Этот тематически однородный период заканчивается полной каденцией в побочной тональности – доминантовой или параллельном мажоре при минорной главной тональности.

Вторая часть строится на том же материале, но отличается большей неустойчивостью. По размерам она может превосходить первую часть, начинается с того же мотива, что и первая часть (но может быть в обращении), и обязательно в тональности, в которой закончилась первая часть. Далее следует движение в субдоминанту или параллельную тональность, а затем – возвратная модуляция с закреплением основной тональности.

(развитие 1	↓	Развитие 2	↓	Доп.)
12		12		4
A	h	D		

Каждая часть может отдельно повторяться.

Старинная двухчастная форма тематически однородна и безрепризна.

Исторически первая часть превратится в экспозицию сонатной формы. Конец второй части нередко воспроизводит конец первой части, но в основной тональности (каденционная рифма). Исторически модуляционная часть превратится в связующую партию, а повторяющийся материал в разных тональностях – в побочно-заключительную часть.

Старинная сонатная форма

Начальные такты главной партии экспозиции часто являются лишь начальным ядром периода типа развертывания, приводящего к побочной тональности. Секвентно-модуляционное развитие исторически превратилось в связующую партию. Далее следует закрепление в побочной тональности.

Существенной чертой старинной сонатной формы является двухчастность, т.е. разработка и реприза слиты в одну часть. При этом в ряде случаев есть в наличии небольшая разработка и неполная реприза (без главной партии). В других случаях

«разработка» настолько точно повторяет главную тему в побочной тональности, что ее можно считать репризой главной партии, но в побочной тональности.

Так возникает один из типичных видов старинной сонатной формы – тонально симметричная соната без разработки:

Экспозиция	Реприза
Г.П. + П.П.	Г.П. + П.П.
T D	D T.

Собственно, в этой тональной симметрии и менее ярком тематическом контрасте и заключается отличие этого вида старинной сонатной формы от более поздней сонаты без разработки.

Главная партия экспозиции преимущественно достаточно подвижна, является относительно небольшим построением (8–10 тактов), часто только начальным ядром периода типа развертывания. Однотональные главные партии заканчиваются полной или половинной каденцией, кое-где модулируют в доминанту. Соединительная (связующая) тема тематически родственна с главной, иногда с относительно новым рисунком, как правило модулирует в тональность побочной партии. В ряде случаев она достаточно значительна по размерам, с использованием секвенций и ладовым контрастом (одноименная тоника).

Побочная партия мало контрастирует с главной или основана на ее материале. Часто она состоит из повторений коротких мотивов, однотональная (доминанта или параллельный мажор). В виде исключения встречается введение новой темы, которая предупреждает главную основу зрелой сонатной формы.

Заключительная (завершающая) тема, как правило, являет собой ряд коротких дополнений в тональности побочной партии.

Второй раздел старосонатной формы начинается видоизмененным проведением (разработкой) материала главной партии в подчиненной тональности, со следующим использованием отклонений в субдоминантовую сферу.

Реприза включает в себя проведение побочной и заключительной тем в главной тональности.

Кода в старосонатной форме отсутствует.

Сонатная трехчастная форма возникает одновременно с полной репризой, то есть с проведением в репризе главной и побочной тем в главной тональности. В таком случае разработка выделяется в самостоятельный раздел. При этом она начиналась с разработки главной темы в тональности экспозиции, постепенно набирала модуляционный характер и приводила к полной каденции в одной из близких тональностей. Полная каденция в разработке закреплялась дополнением, после чего появлялся модулирующий ход к полной репризе. Постепенно в разработку стали проникать и собственно разработочные приемы развития тематического материала (дробление, вычленение и так далее).

Применяется старинная сонатная форма в произведениях Д. Скарлатти, И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Тартини и других композиторов XVIII столетия, иногда в прелюдиях, аллемандах.

Влияние диспозиции античной ораторской речи

На мышление музыкантов XVIII века оказал воздействие трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739 г.), где автор призывал композиторов следовать в своих сочинениях риторической диспозиции (то есть расположению пунктов ораторской речи). Соотношение между пунктами ораторской речи и партиями экспозиции таково (табл. 1):

В более крупном плане влияние ораторской речи таково:

4. Разработка как аналог раздела «доказательств», куда входят «возражения» и «опровержения возражений».

Таблица 1

Соотношение между пунктами ораторской речи и партиями

Риторическая диспозиция	**Сонатная экспозиция**
Вступление	Вступление
Повествование	(П)родолжение вступления)
Определение темы	ГП
Подразделение	СвП
Возражение	ПП
Опровержение возражения	Перелом в ПП (возможное начало ЗП)
Отступление	Раздел в ЗП
Заключение	ЗП (или ее окончание)

5. Реприза как функция «подтверждения главной мысли», но в сильно развитом виде.

6. Образование коды как самостоятельного отдела формы, аналогично ораторскому «заключению».

Сонатная форма

Сонатной называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится сопоставление двух тем, а в репризе – их тональное сближение. Средний раздел представляет собой в типичном случае разработку, то есть тонально неустойчивую часть, развивающую темы экспозиции.

Сонатную форму как форму первой части цикла не следует смешивать с формой многочастной сонаты (сонатно-симфоническим циклом), т.к. под сонатной формой подразумевается форма сонатного allegro. Особенностью этой формы является сочетание контраста с единством.

Сонатная форма – высшая из нециклических инструментальных форм. Она обладает наибольшими возможностями для отражения жизненных процессов, движений чувств человека, драматических конфликтов. Сонатная форма откристаллизовалась в творчестве венских классиков, причем в творчестве Бетховена достигла своего расцвета. Особый расцвет формы произошел в творчестве композиторов XIX века (Чайковский, Бородин, Шуберт) и композиторов XX века (Шостакович, Мясковский, Прокофьев).

Поскольку одной из координат зрелой сонатной формы стала драматургия, она требует своей типологии.

В сонатной форме венских классиков наблюда.тся три основных типа драматургии:

4. Первый тип связан с традицией concerto grosso эпохи барокко, продолжившейся в творчестве Гайдна. Это *концертный тип.* В экспозиции сонатной формы он сохраняет принцип чередования tutti и группы солирующих инструментов (рис. 4):

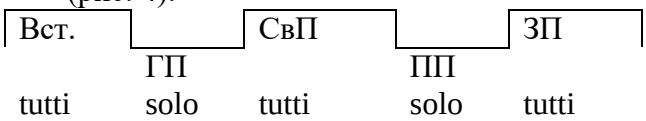


Рис. 4. Барочный тип драматургии

Основной драматургический контраст складывается не между ГП и ПП, а между ГП и ПП с одной стороны и вступлением, СвП и ЗП – с другой. При этом ГП и ПП часто основаны на одной теме, но с разным развитием.

5. Второй тип ярче всего выразился в творчестве Бетховена. Его можно назвать *риторическим* (рис. 5):

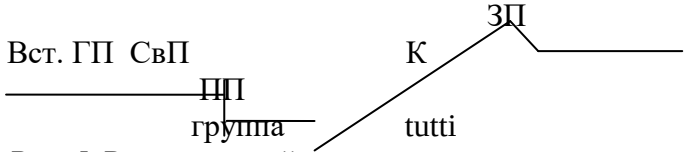


Рис. 5. Риторический тип драматургии

Основа драматургического контраста – противопоставление ГП и ПП, в то время как СвП чаще примыкает к сфере ГП, а конец ПП и ЗП не только приносят возвращение к сфере ГП, но и значительно превосходят ее по динамике и активности.

6. Третий тип – промежуточный (рис. 6).

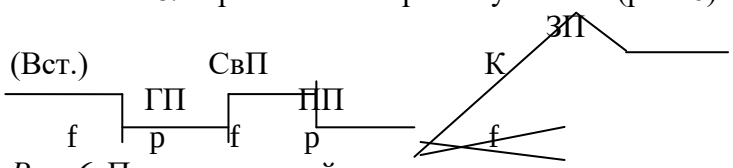


Рис. 6. Промежуточный тип драматургии

Экспозиция

Экспозиция – это первый раздел сонатной формы, посвященный показу тем. Ее основные части – ГП и ПП (иногда СвП и ЗП). Основные темы, как правило, контрастны. Содержание контраста может быть разным. Однако, для ГП характерен более активный, действенный характер, чем для ПП. Ей обычно принадлежит ведущая роль. Это носитель основного характера произведения, главной ладотональности.

Главная партия

Главная партия может быть контрастной и неконтрастной.

Контрастная ГП – та, которая содержит противопоставление двух (или более) явно различных по характеру элементов. При этом, как правило, первый более активный, а второй – более мягкий (Моцарт, Соната №14, 1-я ч.; Бетховен, Соната №5, 1-я ч.; Соната №17 – 3 элемента; Соната №23 – 4 элемента).

Не менее часто встречается *неконтрастная ГП*, однородная по материалу. В ней характер определяется по ее началу (Моцарт, Симфония №40).

Тональность ГП – всегда главная.

С гармонической стороны наиболее существенно окончание ГП. Оно может иметь полную каденцию в основной тональности, что делает ее замкнутой (характерно для более ранних сонат и симфоний). Существуют тонально разомкнутые ГП, что делает их более динамичными. Динамичность порождает форму ГП в виде одного предложения, тогда второе предложение начинает собой СвП (Бетховен, Соната №1).

Со структурной стороны по строению ГП – чаще всего период. Однако в отличие от периодов более мелких форм он сложнее по своей сути. Форма ГП может зависеть от жанрового характера. Если это ГП первой части (allegro), то чаще всего период с возможной внутренней разработочностью. Иногда ГП имеет простую трехчастную форму (впервые – в 3 симфонии Бетховена). Только для таких форм не характерна уравновешенность, замкнутость обычных трехчастных форм. Внутри ГП происходит интенсивное развитие, приводящее к репризе, которая звучит на новом уровне, таким образом дальнейшее развитие становится необходимо (трехчастная форма с динамизированной репризой характерна для ГП произведений Чайковского).

Двухчастная форма для ГП нетипична. Чаще ее можно встретить в финалах (Моцарт, Симфония №40; Бетховен, Симфония №7).

Связующая партия

Связующая партия – построение, расположенное между двумя основными сферами. Ее назначение – связать темы плавным переходом.

С тематической стороны:

5. Может быть материал обобщенного типа.
6. Может строиться на материале ГП, который часто подвергается интенсивной переработке (1-я ч. Сонаты №17 Бетховена. В разработке этот раздел повторяется в транспозиции).
7. Может быть построена на новом материале, особенно если ГП имеет замкнутый характер. Однако часто тема развивается в серединном роде. Эта «промежуточная» тема может возникнуть в любом разделе СвП. Ее тональностью может стать и S, как в I части сонаты Моцарта B-dur. (И. Кёхель, №570).
8. Возможна тематическая подготовка ПП в виде введения отдельных ее элементов (Бетховен, Соната №2).

Будучи неустойчивым разделом, развернутая СвП содержит в себе три раздела:

4. Пребывание в главной тональности.
5. Модуляция.
6. Предыкт к ПП.

Побочная партия

Побочная партия – это отдел экспозиции, посвященный изложению новой темы, противополагаемой ГП.

В ранний период венской классики использовался метод построения ПП путем транспозиции темы ГП в тональность доминанты, с какими-либо фактурными изменениями (характерно для Гайдна, например в симфонии №104; у Бетховена встречается редко – ПП1 в финале «Крейцеровой» сонаты).

Контраст может быть производный (Бетховен, Соната №1). Чаще ПП – контрастная тема. В ПП может быть несколько тем (Лист, Соната h-moll – 2 темы; Бетховен, Симфония №3 – 3 темы). Если ГП и ПП неконтрастны, то в ПП может быть перелом (Шуберт, «Неоконченная» симфония).

Независимо от того, контрастны темы или нет, у классиков всегда наблюдается единство темпа, у романтиков – темповый контраст.

С гармонической стороны ПП всегда пишется в подчиненной тональности:

– для мажора – D (у классиков), $III^{\#3}$, III, $VI^{\#3}$, VIb,IIIb (у романтиков);

– для минора – III, d, D (у классиков), VI, $VI^{\#}$, $III^{\#}$ (у романтиков).

В XX веке характерны секундовые соотношения (Шостакович, Симфония №5: d-moll – es-moll).

Признаком окончания ПП является полная каденция в побочной тональности. Побочная партия обычно развита, иногда шире, чем ГП. Изредка встречается модулирующая ПП (Чайковский, Симфония №4, 1-я ч.: f-moll(ГП) – as-moll(ПП1) – H-dur(ПП2).

Заключительная партия

Назначение заключительной партии – завершение экспозиции. Драматургическая функция ЗП (закрепление «тезиса» ГП на более высоком динамическом уровне) порождает и тематическое решение – преобладание мотивов ГП. Кроме того, ЗП может строиться на:

- теме СвП;
- интонациях ПП;
- синтезе тем экспозиции;
- интонации заключительного типа.

Признаком начала ЗП служит полный, чаще всего вторгающийся каданс в конце ПП. При любом тематическом материале заключительная партия носит кадансирующий характер.

Для сонатной формы Гайдна и Моцарта было абсолютно принято повторение экспозиции. Бетховен отменил повторение разработки вместе с репризой, введя коду как «вторую разработку», а в ряде поздних произведений упразднил и повторение экспозиции.

Разработка

Термин «разработка» имеет два значения:

3. Принцип развития.
4. Раздел сонатной формы.

Развитие, конечно, есть уже в экспозиции наряду с изложением материала, но ярче всего оно проявляется в разработке. Разработка всеми своими чертами контрастирует экспозиции. В ней используются все приемы тематической работы. Основной прием – вычленение[28]. Существуют три типа вычленения:

4. Вычленение начальной интонации темы (титульного мотива) – она самая яркая, легче запоминается.

---

[28] Термин Е.В. Назайкинского.

5. Вычленение кульминационного участка темы (Бетховен, Соната №1). Чаще встречается у романтиков, так как это связано с эмоциональной сферой.

6. Вычленение каданса. Встречается реже, преимущественно у композиторов ВКШ (Бетховен, Соната №6).

В разработке часто используются полифонические приемы – контрапункт, фугато, фуга (Бетховен, финал Сонаты №28).

По тематическому материалу в разработке используется материал экспозиции. Разработка может быть:

5. Построена на одной теме:

а) на теме ГП (чаще) (Моцарт, Симфония №40);

б) на теме ПП (Бетховен, «Лунная» соната).

6. В ней могут сталкиваться разные темы.

7. Может повторяться план следования тем экспозиции – «разработанная экспозиция»[29] (Бетховен, «Апассионата»).

8. Возможно использование нового материала:

а) эпизодическая тема – изложение новой темы;

б) эпизод – новая тема с развитием (в простой двух- или трехчастной форме) (Бетховен, Симфония №3). И эпизод, и эпизодическая тема могут находиться в любом месте разработки.

Строение разработки. В ней нет единого плана, но есть обязательные моменты:

5. Начало разработки по материалу:

а) с главной темы;

б) подхват конца экспозиции.

6. Тональности начала разработки:

а) одноименный минор (для мажора) и одноименный мажор (для минора);

б) тональность окончания экспозиции;

в) одноименная к окончанию экспозиции;

г) тональность VI ступени;

д) иногда начинают с главной тональности (Бетховен, Сонаты №16 и 17). Здесь главное – не спутать с рондо-сонатой. В начале разработки сонатной формы тема излагается не полностью, в разработочном роде (Брамс, Симфония №4; Шостакович, Симфония №10).

7. Модуляционные планы. Разработка – тонально неустойчивая часть, порядок тональностей свободный, но в каждом произведении есть своя логика. Для романтиков характерно движение по терциям, для классиков – по кварто-квинтовому кругу. Часто наблюдается уход в субдоминантовую сферу. В этом случае возникает аналог экспозиции (соотношение тем в экспозиции: T-D, соотношение тональностей в разработке и репризе: S-T). В конце разработки характерен доминантовый предыкт[30], выраженный часто органным пунктом. Иногда предыкт может быть на доминанте параллельной тональности. Предыкт – историческое завоевание зрелой сонатной формы, так как старинная сонатная форма его не содержала. С.И. Танеев ввел понятие «объединяющая тональность», которая связывает все тональности, присутствующие в разработке (тональность высшего порядка).

8. Структура разработки:

а) вступительный раздел. Он обычно небольшой, связан с концом экспозиции;

б) основная часть разработки. Может иметь волновое развитие или несколько разделов, связанных с тематическим членением, с приемами разработки;

в) предыкт. Функцию предыкта может выполнять *ложная реприза* (Бетховен, Сонаты №3 и 6). Смысл ложной репризы связан с подготовкой репризы:

---

[29] Термин С.И. Танеева.

[30] Термин Б.Л. Яворского, ввел С.И. Танеев.

– звучит ГП, но не в главной тональности;
– вступает главная тональность, но звучит неустойчиво;
– цель достигается: звучит ГП в главной тональности – начало репризы.

Реприза

Реприза не равна повтору, не воспринимается как экспозиция. Она нужна для уравновешивания формы и тональностей. Существуют два типа реприз:

III. Без изменений (кроме тональностей; необходимо соподчинение ПП, которая звучит в основной тональности).

IV. С отличиями в тексте:

1) динамизация репризы. ГП является кульминацией и вступает на гребне волны. Возрастает уровень напряженности (Бетховен, Симфония №5; Дворжак, Симфония №9; Чайковский, Симфонии №4 и 6);

2) начинается в основной тональности, а затем развивается в разработочном роде;

3) ГП начинается в подчиненной тональности, чаще в тональности S группы (Чайковский, Симфония №4; Бетховен, Соната №32). Характерно для Шуберта;

4) сокращение ГП (в экспозиции завершается полной каденцией, в репризе разомкнута; в XIX веке в репризе проводится репризный раздел трехчастной формы темы);

5) пропуск ГП, особенно если ГП усиленно разрабатывалась в разработке (Шопен, соната b-moll);

6) отсутствие или уменьшение СвП;

7) ПП приобретает новую ладовую окраску. Характерно для Моцарта: ПП в экспозиции идет в мажоре, несет движение к свету. В разработке – резкое омрачение, а в репризе – оминоривание;

8) ПП переносится в другую, не главную тональность, т.е. темы проводятся в ином тональном соотношении (в XX веке – в фактурном и тембровом) (Бетховен, Соната №21: в экспозиции – C-E, в репризе – C-A);

9) пропуск ПП наблюдается редко, иначе не состоится разрешение конфликта (Моцарт, увертюра к опере «Идоменей»; Шостакович, Симфония №6, 1-я ч.);

10) контрапунктическое соединение тем (Вагнер, увертюра к опере «Нюрнбергские майстерзингеры»).

Особый вид репризы – зеркальная реприза с обратным следованием тем (Моцарт, Соната №9; Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»).

Вступление

Вступление, как и кода, – необязательный раздел сонатной формы. С тематической стороны вступление бывает самостоятельным (например, в симфониях Гайдна), но часто связано с темами экспозиции. Например, оно может быть построено на элементах ГП (Чайковский, Симфония №6), ПП (Бетховен, Симфония №4) и ГП и ПП (Метнер). Иногда во вступлении содержатся намеки на все темы экспозиции.

С гармонической стороны в некоторых случаях тональность выявляется сразу и не нарушается до конца вступления; в других после установления главной тональности происходит уход от нее, с возвращением перед началом экспозиции. Некоторые вступления начинаются в подчиненной тональности (Чайковский, Симфония №6). Многие вступления заканчиваются предыктом.

Со структурной стороны строение вступления связано с гармоническим развитием. В коротких вступлениях (например, в сонате Шопена b-moll) часто не образуется замкнутых форм. В более пространных нередки модулирующие периоды.

Кода

Так же, как и вступление, это факультативный раздел сонатной формы. Кода почти отсутствует у Гайдна и Моцарта. Начинается кода после полной или прерванной каденции в конце репризы.

В тематическом отношении кода строится преимущественно на темах экспозиции. Иногда основана на новой теме («Эгмонт») или на эпизодической теме разработки (Бетховен, Симфония №3).

С гармонической стороны характерно отклонение в S. К концу развернутых код вводится изложение заключительного типа с кадансированием на T.

Со структурной стороны развитые коды напоминают вторую разработку, поэтому по строению имеют также три раздела:

4. Вступительный.
5. Часть разработочного характера.
6. Собственно заключение.

Разновидности сонатной формы

Сонатная форма без разработки

Реприза следует за экспозицией либо сразу, либо после связки. Типичная область применения – медленная часть цикла, увертюра. Пропуск разработки не означает отсутствия разработочности (Бетховен, медленные части Сонат №5 и 17, Симфония №4; Моцарт, увертюра к опере «Свадьба Фигаро»; Шуберт, «Неоконченная симфония», 2-я ч.).

В этих случаях ГП и ПП чаще неконтрастны, не отличаются большой развитостью. СвПи ЗП могут отсутствовать.

Сонатная форма с заменой разработки эпизодом

Встречается в разных жанрах, в отдельных пьесах, в финалах циклических форм, в оперных ариях (Терцет №15 из «Дон Жуана» Моцарта).

Выдающийся пример – «Ленинградская» симфония Шостаковича. Эпизод представляет собой цикл вариаций на остинатную тему.

Эпизод вместо разработки часто имеет ту или иную законченную форму. В некоторых случаях от эпизода к репризе ведет небольшая связующая часть, которая носит характер разработки. В этих случаях следует признавать наличие как эпизода, так и разработки.

Первая часть концерта

В первой части концерта есть две особенности:

3. Наличие двойной экспозиции. Генетически она восходит к барочному концерту с чередованием темы (tutti) и эпизодов (группа). Первая экспозиция – оркестровая, вторая – сольная. Особенность первой экспозиции в том, что ПП проводится в главной тональности, иногда в какой-либо далекой (Фортепианный концерт №1 Бетховена), вторая экспозиция характеризуется вступлением солиста, возможно, с новой темой (Моцарт, Фортепианный концерт №20). Новая мелодическая тема может появиться и в сфере ПП. Темы первой экспозиции также могут сохраняться. В случае если темы первой и второй экспозиций не совпадают, в разработке принимают участие темы обеих экспозиций, а в репризе или остается вторая тема солирующего инструмента, или проводится соответствующая тема оркестровой экспозиции.

Тональный план второй экспозиции – обычный для сонатной формы. В таких формах в разработке нередко может появляться новая лирическая тема.

Впервые двойную экспозицию отменил Мендельсон в концерте для скрипки с оркестром.

4. Первая часть в целом носит виртуозный характер, концентрацией чего является традиционная каденция солирующего инструмента, которая помещается после K_{64} в конце заключительной партии репризы или в коде. Иногда есть сочетание оркестровой партии с виртуозными пассажами солиста. До Л.

Бетховена каденция не выписывалась (исполнитель творчески импровизировал, используя основные темы первой части). Начиная с Л. Бетховена, каденцию пишет композитор.

Эволюция сонатной формы в XIX веке

Сонатная форма в творчестве Малера и Брукнера

В их творчестве в полной мере сказались романтические черты: образный контраст, слитность развития, крупные масштабы, тенденция к индивидуализации; при этом – ослабление регламента формы.

ГП. Ее роль велика, поэтому велики и размеры. Она имеет трехчастное развитие (но не форму). В сонатах Малера может быть несколько тем. Реприза продолжающая. Первый этап ГП часто похож на вступление (традиция Бетховена). ГП очень долго и неторопливо развертывается (сонатное moderato у Малера затем «подхватили» Шостакович и Прокофьев). В связи с развитием темы нет ее зафиксированного варианта.

СвП почти всегда отсутствует, т.к. ее заменяет развитие ГП (исключение – Малер, 6 симфония, 1-я ч.).

ПП также масштабна, с интенсивным развитием.

ЗП отсутствует.

Для Малера характерно появление *двойных вариантных экспозиций*, в которых может быть перемена темы (2 симфония, 1-я ч. – подмена темы ПП; 3 симфония – попытка начать новую тему).

Разработка. Обычных трех разделов нет. Есть волны (связанные с масштабами, обилием тематизма с включением эпизодических тем). Много кульминаций. Мотивная разработка встречается редко. Используется вариантное развитие, полифоническое развитие, контрапункты, подголосочная полифония, новое прорастание темы. У Брукнера мотивное развитие сохраняется, хотя часто использует полифонические приемы, обращение, секвенции с большими звеньями.

Реприза обычно динамическая (как сокращенная, так и расширенная).

Сонатная форма Чайковского и Бородина

В своем обновлении сонатной формы Чайковский и Бородин развивали разные тенденции романтизма, их творчество связано с двумя типами симфонизма: драматическим и эпическим (табл. 2):

Таблица 2

Драматический и эпический симфонизм

Драматический симфонизм	**Эпический симфонизм**
Конфликтное противопоставление ГП и ПП	Взаимодополняющий контраст ГП и ПП
Активное драматургическое развитие, вплоть до коды	Симметрично уравновешенное строение ГП и ПП
Динамизация, структурно преобразованная реприза	Колористически видоизмененная, целостная реприза
Динамическое развитие партий	Нединамические или менее динамические формы партий
Разработочный метод, мотивные нагнетания	Вариационный метод, тонально-гармонические перекраски
Кульминация на неустойчивом моменте формы или на неустойчивой гармонии	Кульминация на устойчивом моменте формы или на устойчивой гармонии

В русской музыке драматический вариант продолжился у Шостаковича с иной расстановкой: основной конфликт пролег между экспозицией и разработкой, а раскол произошел в репризе, где ГП примкнула к разработке, а ПП – к коде (5, 7, 8, 10 симфонии).

Рондо-соната

Рондо-сонатой называется такая форма рондо с тремя или четырьмя эпизодами, в которой крайние эпизоды находятся в таком же соотношении, что и ПП в экспозиции и репризе сонатной формы. Средний эпизод может быть заменен разработкой:

A	B	A	C	A	B	(A)	Кода
T	D	T		T	T	T	
ГП	ПП	ГП	Разраб.	ГП	ПП	(ГП)	Кода.

От рондо эта форма взяла:

1. Принцип повторности частей (ГП).
2. Жанрово-танцевальный характер.

От сонатной формы она позаимствовала проведение крайних эпизодов в побочной (в экспозиции) и в главной (в репризе) тональностях, т.е. наличие ПП.

Между частями могут быть связки.

Так как эта форма содержит признаки двух форм, то ей можно дать и другое определение:

Рондо-соната – такая форма сонаты, в которой за сонатной экспозицией (а часто и за репризой) следует добавочное проведение ГП в основной тональности, а разработка может быть заменена эпизодом.

У венских классиков это излюбленная форма в части цикла (последней) или отдельного произведения. Часто встречается у Моцарта и Бетховена. С этой формой ассоциировался характер grazioso.

Вступление. Встречается редко. Похоже на вступление сонатной формы.

ГП (рефрен) – обладая песенно-танцевальной закругленностью, пишется в форме периода, что сближает ее с сонатной формой, или в простой двух- или трехчастной форме, что сближает ее с рондо. В дальнейших проведениях тема может сокращаться и варьироваться.

СвП – напоминает *СвП* сонатной формы, т.е. подготавливает ПП тонально, а иногда и тематически.

ПП – пишется в тех же тональностях, что и ПП сонатной формы. Со структурной стороны – чаще всего период. С тематической стороны контраст может быть различным, но без смены темпа.

После ПП вступает связующая часть, чтобы привести к повтору ГП.

Второе проведение ГП соединяет в себе репризу тематическую и тональную. В конце это проведение может превратиться в связку к центральному эпизоду.

Средний эпизод. Венские классики стремились найти освежающие тональные краски, в частности контрастный лад. Выбор тональностей ограничен:

- для мажора – IV, одноименный минор, параллельный минор;
- для минора – VI, одноименный мажор.

По своим функциям средний эпизод близок к трио сложной трехчастной формы. Например, в рондо Бетховена ор. 51 №2 он выделен сменой ключевых знаков, темпа, метра. Структура эпизода – обычно простая двух- или трехчастная форма, но может быть и более сложная. Например, в финале скрипичного концерта №5 Моцарта – двойная сложная двухчастная форма.

Разработка вместо центрального эпизода имеет обычные свойства разработочного построения.

Реприза отвечает сонатному принципу.

Начиная с Гайдна для рондо-сонаты характерно наличие *коды.* Иногда, по принципу «перемены в последний раз», в коде возникает новая тема (Бетховен, «Весенняя» соната для скрипки и фортепиано). Но всегда кода носит заключительный характер.

Существует рондо-соната с 2 или с 3 центральными эпизодами. Эпизоды или следуют подряд, или разделяются рефреном (Моцарт, сонаты B-dur K.533 и B-dur K.281).

В рондо-сонате с эпизодом и разработкой эти разделы могут располагаться в различном порядке (Гайдн, симфония №102).

Бывает рондо-соната с двумя-тремя ПП с их зеркальной репризой. Зеркальная реприза придает форме очертания концентричности, характерной для Прокофьева (Прокофьев, финал Сонаты №6).

Эта форма используется преимущественно в финалах крупных циклических форм.

Циклические формы

Слово «цикл» (из греч.) означает круг, поэтому циклическая форма охватывает тот или другой круг разных музыкальных образов (темпов, жанров и так далее).

Циклические формы – такие формы, которые состоят из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастных по характеру.

В отличие от раздела формы каждая часть цикла может исполняться отдельно. При исполнении всего цикла между частями делаются перерывы, продолжительность которых не фиксируется.

В циклических формах все части различны, т.е. никакая не является репризным повтором предыдущих. Но в циклах из большого количества миниатюр встречаются повторения.

В инструментальной музыке сложились два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл.

Сюита

Слово «сюита» означает последовательность. Истоки сюиты – народная традиция сопоставления танцев: шествие противопоставляется прыжковому танцу (в России – кадриль, в Польше – куявяк, полонез, мазур).

В XVI веке сопоставлялись парные танцы (павана и гальярда; бранль и сальтарелла). Иногда к этой паре присоединялся третий танец, обычно трехдольный.

Классическая сюита сложилась у Фробергера: allemande, courante, sarabanda. Позднее он ввел и жигу. Части сюитного цикла связаны между собой единым замыслом, но не объединяются единой линией последовательного развития, как в произведении с сонатным принципом объединения частей.

Существуют разновидности сюиты. Обычно различают *старинную* и *новую* сюиту.

Старинная сюита

Старинная сюита наиболее полно представлена в творчестве композиторов первой половины XVIII века – в первую очередь Й.С. Баха и Ф. Генделя.

Основой типичной старинной сюиты эпохи барокко были четыре контрастных между собой по темпу и характеру танца, расположенных в определенной последовательности:

1. *Аллеманда* (немецкий) – умеренный, четырехдольный, чаще всего полифонического состава хороводный танец-шествие. Характер этого почтенного, несколько величавого танца в музыке отображается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте, спокойных и напевных интонациях.

2. *Куранта* (итал. corrente – «текучий») – более резвый трехдольный французский сольный танец, который исполнялся парой танцоров на балах при дворе. Фактура куранты чаще всего полифоническая, но характер музыки несколько другой – она более подвижна, ее фразы более коротки, подчеркнуты стаккатными штрихами.

3. *Сарабанда* – танец испанского происхождения, известный с XVI века. Это также шествие, но траурно-похоронное. Сарабанда чаще всего исполнялась соло и сопровождалась мелодией. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, которая в ряде случаев переходила в гомофонную. Существовали медленный и быстрый виды сарабанды. У И.С. Баха и Ф. Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически проницательные, сдержанно скорбные и другие, но всем им свойственны значимость и величие.

4. *Жига* – очень быстрый, коллективный, несколько комичный (матросский) танец ирландского происхождения. Для этого танца характерен триольный ритм и (в подавляющем большинстве) фугируемое изложение (реже вариации на basso-ostinato и фуга).

Таким образом, последование частей основано на периодическом чередовании темпов (при усилении темпового контраста к концу) и на симметричном расположении массовых и сольных танцев. Танцы следовали один за другим таким образом, что контрастность расположенных рядом танцев все время возрастала – умеренно медленная аллеманда и умеренно скорая куранта, затем очень медленная сарабанда и очень скорая жига. Это способствовало единству и цельности цикла, в центре которого была хоральная сарабанда.

Все танцы пишутся в одной тональности. Исключения касаются введения одноименной и иногда параллельной тональности, чаще во вставных номерах. Иногда за танцем (чаще всего сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (Double).

Между сарабандой и жигой могут быть вставные номера, не обязательно танцы. Перед аллемандой может быть прелюдия (фантазия, симфония и т.д.), написанная часто в свободной форме.

Во вставных номерах могут следовать два одноименных танца (например два гавота или два менуэта), причем после второго танца опять повторяется первый. Таким образом, второй танец, который писался в одноименной тональности, образовывал своеобразное трио внутри повторов первого.

Термин «сюита» возник в XVI веке и использовался в Германии и в Англии. Другие названия: lessons – в Англии, balletto – в Италии, partie – в Германии, ordre – во Франции.

После Баха старинная сюита потеряла свое значение. В XVIII веке возникли некоторые произведения, которые были подобны сюите (дивертисменты, кассации). В XIX веке появляется сюита, которая отличается от старинной.

Старинная сюита интересна тем, что в ней наметились композиционные черты ряда структур, которые несколько позже развились в самостоятельные музыкальные формы, а именно:

1. Строение вставных танцев стало основой для будущей трехчастной формы.
2. Дубли стали предшественником вариационной формы.
3. В ряде номеров тональный план и характер развития тематического материала стали основой будущей сонатной формы.
4. Характер расположения частей в сюите достаточно явно предусматривает расположение частей сонатно-симфонического цикла.

Сюита второй половины XVIII характеризуется отказом от танцевальности в чистом виде, приближением к музыке сонатно-симфонического цикла, его влиянием на тональный план и строение частей, использованием сонатного аллегро, отсутствием определенного количества частей.

Новая сюита

В связи с программностью, характерной для XIX века, стремлением к большей конкретности, новая сюита нередко объединена программным замыслом. Ряд сюит возник на основе музыки к сценическим произведениям, а в XX веке – к кинофильмам.

Содержание новой сюиты более разнообразно: сказочные сюжеты, портретные зарисовки (Аренский, «Силуэты»), картины природы и т.д.

Танец используется в новой сюите, но не имеет такого важного значения. Используются новые танцы (вальс, мазурка и т.д.), кроме того, вводятся части, не обозначающие жанра.

В новой сюите части могут писаться в разных тональностях (тональное сопоставление играет важную роль в усилении контраста). Часто первая и последняя части пишутся в одной тональности, но и это не обязательно.

Форма частей может быть разной: простые, сложная трехчастная, рондо-соната и т.д. Количество частей в сюите – от 2–3 и более.

Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфоническим называется цикл, в котором хотя бы одна из частей (чаще всего первая) написана в сонатной форме. Но это не обязательно. Например, в сонатах №11 Моцарта и №12 Бетховена нет ни одной части, написанной в сонатной форме. В этих произведениях важно единство содержания, меньшая самостоятельность частей.

Если в сюите главное – чередование частей, то в сонатно-симфоническом цикле – рост становления. Сюита более непосредственно связана с танцевальными жанрами, в сонатно-симфоническом цикле танец используется только в III части (менуэт).

Сонатно-симфонический цикл имеет ряд разновидностей, связанных с составом исполнителей.

Камерная разновидность – соната, сонатина, от трио до нонета. Название «соната» употребляется только по отношению к произведениям, написанным для одного или двух инструментов (например для фортепиано, для скрипки с фортепиано). Более сложные ансамбли сонатного типа называются в зависимости от количества инструментов: трио, квартет, квинтет и так далее.

Концертная разновидность – симфония, симфониетта, концерт (количество исполнителей везде больше 10). Произведение сонатного типа для оркестра называется симфонией. Отсюда и общее название сонатного цикла – сонатно-симфонический цикл.

Сонатно-симфонический цикл преемственно связан со старинной сюитой. В процессе развития части стали более значительными по содержанию и масштабам, а их соотношение – более органичным.

Другой исток сонатно-симфонического цикла – церковная сюита. Ее сопоставление частей (медленно – быстро – медленно – быстро) не связано с танцевальными жанрами. Существовала закономерность: медленные части – гомофомонные, а быстрые – полифонические. Этот цикл окончательно сложился у Ф.Э. Баха.

Сонатно-симфонический цикл более полно отражает мир человеческой жизни во всем многообразии. Он характеризуется глубиной содержания, сложностью развития, внутренней связью частей, предопределенным общим замыслом.

Соната как жанр представляет собой циклическое многочастное произведение, которое состоит из нескольких самостоятельных по форме, но разных по содержанию частей.

Сонатно-симфонический цикл классического стиля чаще всего трех- или четырехчастный. Трехчастные циклы характерны для фортепианной музыки Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, четырехчастные – для симфоний.

Классический четырехчастный цикл имеет такое соотношение частей:

– I часть – сонатное allegro; действенный характер;

– II часть – медленная; характерна хоральность. Форма: вариационная, сложная трехчастная, сонатная без разработки, реже – рондо;

– III часть – менуэт или скерцо. Форма – сложная трехчастная;

– IV часть – жанровый финал, повторяющий характер первой части, но без драматизма. Форма: рондо, рондо-соната, сонатная форма, вариации, сонатная форма без разработки.

Т.Н. Ливанова отмечает, что в цикле существуют опорные точки: первая часть – центр тяжести, вторая часть – лирический центр, третья часть – интермеццо, четвертая – финал.

Бетховен в 9 симфонии поменял местами скерцо и медленную часть, что дало большую контрастность частей.

Тональности частей: I, III и IV – основная тональность, II (медленная) – тональность S сферы.

Сонатно-симфонический цикл может иметь три части, что тоже является нормой. В этом случае скерцо отсутствует, а вторая часть может быть медленной, но танцевальной.

М. Михайлов выделил три типа связей в цикле:

4. Интонационные связи (произнесение музыкального текста).
5. Монотематизм (объединение частей: все темы основаны на трансформации одной темы).
6. Тематическое объединение частей (проведение тем предыдущих частей почти без изменения). Может возникнуть лейттема, тема-реминисценция.

Помимо классического в цикле может быть другое количество частей.

Двухчастные циклы:

– Бетховен, Сонаты №№24, 27, 32;

– Шуберт, «Неоконченная» симфония.

Пятичастные циклы:

– Бетховен, «Пасторальная» симфония;

– Берлиоз, «Фантастическая» симфония;

– Скрябин, Симфония №2;

– Шостакович, Симфонии №№8 и 9.

Другие виды циклов

Малый, или двухчастный, цикл – прелюдия и фуга. У Ц. Франка – прелюдия, хорал и фуга.

В XIX веке – цикл фортепианных миниатюр (Шуман, Чайковский).

Вокальные циклы: Шуберт, Шуман, Малер, Мусоргский, Свиридов.

В каждом из циклов существуют свои закономерности, объединяющие части в целое.

Контрастно-составная форма

Понятие «контрастно-составная форма» было введено В.В. Протопоповым в 60-е годы XX века. Другие термины – «слитно-циклическая форма», «слитный цикл».

Эта форма занимает промежуточное положение между одночастными и циклическими, но по значению она не промежуточная.

Контрастно-составными называются формы, состоящие из двух или более частей, обладающие контрастом циклического типа, самостоятельностью формы частей, которые идут без перерыва.

Каждая из частей может иметь какую-либо структуру (любую), а может и не иметь ее.

Область применения: оперные арии с речитативами, хоры, части месс, духовные концерты, фантазии, рапсодии; в XVII–XVIII веках – итальянские и французские увертюры.

Связи между частями могут быть тональные, интонационные, тематические.

Контрастно-составная форма может быть репризной и безрепризной. Пример репризной формы – фантазия Моцарта c-moll (перед 14 сонатой), пример безрепризной – ария Руслана.

По тональному признаку контрастно-составная форма также может быть замкнутой и разомкнутой.

Свободные и смешанные формы

Наиболее новые достижения инструментальной музыки эпохи романтизма были связаны со сменой внутренних прототипов: вместо риторики и драмы – поэзия и литература. Это означало отход от классических норм мышления, вхождение через программность в образный мир («Художественное освобождение индивидуального содержания от схематизма и есть и остается нашей главной задачей» (Ф. Лист)).

В музыкальных произведениях новое художественное сознание сказалось в появлении новых жанров – баллады, поэмы и т.д.

Понятие свободных форм не отрицает их структуру, но означает индивидуальную структуру, видоизменение какой-либо типовой формы.

Л. Мазель отмечает три типа свободных форм:

4. Видоизменение сонатной формы.
5. Смешение принципов разных форм (в том числе и сонатной).
6. Собственно свободная форма.

Смешанными называются формы, основанные на соединении существенных признаков двух и более форм.

Сочетание сонатности и вариационности

Это сочетание характерно для музыки на народные темы. Если используются три темы, то часто первая со своим циклом вариаций играет роль вступления, вторая (и цикл вариаций на нее) – роль главной партии, третья – роль побочной партии.

В основе лежит сонатная форма, но ГП и ПП представляют собой циклы вариаций (Глинка, «Арагонская хота», «Камаринская»; Балакирев, «Увертюра на три русских народных темы»). Этот тип характерен для русской музыки.

В западно-европейской музыке сочетание сонатности и вариационности носит другой характер. В этих сочинениях сонатная форма возникает на основе свободного варьирования одной темы. В результате все разделы формы оказываются свободными вариациями на одну тему. Лист довел этот принцип до высшего предела, в результате чего получил принцип монотематизма.

В.В. Протопопов называет этот принцип «рассредоточенным вариационным циклом».

Сочетание сонатности и трехчастности

Есть несколько случаев сочетания этих форм.

4. Во внутреннем взаимодействии: простая трехчастная форма с контрастной серединой и с кодой, построенной на материале середины: Чайковский, финал симфонии №6:

A	B	A	Coda (B)
h	D	h	h
ГП	ПП	ГП	ПП

5. Во внешнем сопоставлении – когда один из разделов трехчастной формы написан в сонатной форме (Бетховен, Скерцо 9 симфонии; Вагнер, Увертюра к «Тангейзеру» – средняя часть).

6. Реприза резко сжимается, и ПП экспозиции сдвигается в центр формы, поэтому возникает аналогия со сложной трехчастной формой. В этом случае тональный план часто бывает обращенным (ПП в S).

Например, Шопен, Баркарола:

	Экспозиц.			Реприза		
Вст.	A	СвB		A	B	Кода
	3-ч.			период		
	Cis		A-dur	Cis	Cis	
			(2 темы)			

Сочетание сонатности и цикличности

В этом случае образуются одночастные формы, в которых явно сказываются черты, свойственные циклическим формам (темповые и тематические контрасты), поэтому отдельные разделы вызывают ассоциации с той или иной частью цикла. Возможны два варианта:

ГП	ПП	Разр.	Репр.
I ч.	Медл. ч.	Скерцо	Финал

либо:

ГП ПП	Разр.	Репр.
I ч.	Эпизод + Разработка	Финал

(Ворой случай – в сонате си-минор Листа.) В. Бобровский пишет о постоянном совмещении функций.

Формы вокальной музыки

Специфика анализа вокальной музыки осложняется наличием текста. Мелодия может быть связана с речевой интонацией более или менее непосредственно. Художественный образ стиха может отразиться в музыке обобщенно (например, у Глинки) и детализированно (у Даргомыжского). Может присутствовать словесная инструментовка стиха: аллитерация (повторение согласных) и ассонанс (повторение гласных).

Особенности вокальной музыки:

3. Начальные периоды, которые в инструментальной музыке оттеняются кадансом, в вокальной часто незамкнуты. Фактором завершенности служит текст.

4. Малая пригодность для мотивной разработки, поэтому нехарактерны развивающие построения. Основной способ развития – вариантно-продолжающее развитие. Вариантность распространяется и на репризы.

Формы вокальной музыки – те же, что и в инструментальной, но есть свои специфические формы.

Форма bar

Используется в протестанских хоралах XVI–XVII веков, в искусстве миннезингеров.

Названия частей:

Stollen I (столла, куплет);

Stollen II;

Abgesang.

Первая и вторая столлы образуют вместе Aufgesang. Часть B обычно в 1,5–2 раза длиннее, чем A. Форма bar может быть двух видов: репризная и безрепризная (репризный bar – по принципу простой двухчастной формы): A A B (A A1 B).

Как правило, в этой форме пишется последний хор в кантатах Баха.

Куплетная форма

Это точное повторение музыки с разным текстом. Встречается в отдельных произведениях и в операх. Иногда эту форму называют *строфической*. Сам куплет по форме – не всегда период: возможна простая двухчастная, реже – простая трехчастная безрепризная форма. Может быть куплет с припевом (припев повторяет и музыку, и текст).

Существуют разновидности куплетной формы.

3. Куплетно-вариационная форма. Это повторение, аналогичное глинкинским вариациям. Сама остинатная мелодия может передаваться от одной группы голосов к другой, меняя тембровую окраску, а иногда и тональность. Эта форма широко распространена в русской и советской опере.

4. Куплетно-вариантная форма. Мелодия меняется на основе принципов вариантности. Варьироваться могут высотная или ритмическая сторона мелодии. В отличие от орнаментальной вариации мелодия не дробится. Вариант запускает структурные и масштабные изменения. Если вариация – производное от темы явление, то вариант и тема равноправны. В.В. Протопопов отмечает два типа этой формы:

а) тождественного порядка – с сохранением структуры;

б) типа прорастания – с масштабным ростом (сохраняется лишь начальное интонационное зерно). Такая форма наблюдается в песне Шуберта «Мельник и ручей».

Сквозная форма

Иногда ее называют «стихотворение с музыкой». Характерно следование музыки за развитием сюжета. В сквозных формах написано большинство песен Листа, что вытекает из общих эстетических позиций композитора. В конце XIX – начале XX века ее можно увидеть в творчестве Вольфа, Метнера, Прокофьева.

Особенности:

4. Форма основана на непрерывном развитии без внутренних контрастов.
5. Может быть основана на контрастном сопоставлении (подобно контрастно-составной форме). В основе лежит чередование эпизодов более крупных и оформленных, иногда соединяемых речитативными связками. При этом могут быть элементы репризности, фактурные переклички. Эта форма может приближаться к контрастно-составной, отличаясь от нее меньшими размерами частей, меньшей их самостоятельностью и бóльшим их количеством («Лорелея» Листа).
6. Форма может быть основана на контрастном развертывании. Этот принцип основан на небольших, как правило, структурно не оформленных эпизодах (Шуберт, «Ожидание», «Кубок»). Этот тип характерен для баллад. Музыка следует за сменой образов текста. Вне баллад встречается у Листа («Всюду тишина и покой»).

Музыкальная форма в опере

Опера – синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово, балет, декорации и т.д.

За четыре века истории оперы в ней сложилось множество жанровых видов: dramma per musica, опера-seria, опера-buffa, «большая французская опера», зингшпиль, камерная опера XX века, опера-балет, моноопера XX века, рок-опера, киноопера и т.д.

Завязка конфликта – резкий перелом в сценическом действии. Она может быть в любом месте оперы:

- например, в 3 действии («Иван Сусанин»)
- или даже до оперы («Царская невеста»),
- но чаще всего – в 1-м действии оперы («Травиата»).

Кульминация – наивысший момент столкновения действия и контрдействия («действие» – группа положительных персонажей и линия их развития; «контрдействие» – группа отрицательных персонажей и линия их развития). Кульминацией может быть наивысший момент развития либо действия, либо контрдействия. Может быть несколько кульминаций.

Развязка – исчерпание конфликта. В напряженно-драматических операх возможно совпадение кульминации и развязки (например, заключительная сцена из оперы «Кармен»).

Существуют несколько типов композиций оперы:

4. В XVII–XVIII веках существовала номерная структура. Ее преимущество – возможность дать развернутую характеристику героев, недостаток – остановка действия.
5. Во второй половине XIX века преобладало сквозное развитие (Вагнер). Его преимущество – непрерывное развитие, недостаток – слишком большая текучесть форм.
6. Идеальный вариант – законченные номера, объединенные в сцены. (Римский-Корсаков, Чайковский).

Музыка в опере главенствует, но есть вокальная сторона, поэтому оркестр не должен заглушать вокальные партии.

В опере кроме арий, ансамблей и им подобного есть большое количество речитативов. Существуют несколько типов речитативов. В опере XVII века – secco и

accompagnato (частный случай аккомпанированного речитатива – облигатный, с обязательным солирующим инструментом). Римский-Корсаков отмечает следующие виды речитативов:

3. In piacere – свободный в ритмическом отношении, типа secco.
4. In tempo – «в такт».

Типы речитативов в опере XIX века:

4. Декламационный тип (без распевов, с совпадением речевых и музыкальных акцентов, характерна апериодичность в появлении цезур).
5. Ариозный тип (стих сохраняется, но мелодия начинает вести за собой текст).
6. Кантиленный тип (слово перестает играть ведущую роль; много слоговых распевов, акценты музыки и стиха не совпадают).

В музыке XX века, конкретно в творчестве Шёнберга, можно выделить такие типы:

3. Sprechgesang.
4. Sprechstimme.

Формы и жанры оперного произведения

1. *Ария* – это основная характеристика действующего лица, музыкальный портрет героя. В арии присутствует главный музыкальный тематический материал, который характеризует героя. С точки зрения развития сюжета и сценического действия, ария чаще всего совпадает с важным моментом в жизни героя. Структура арии разнообразна: двухчастная, трехчастная, рондо и другие. В большинстве случаев в арии присутствуют два разных музыкальных материала (для полной характеристики героя). Ария является обязательной в партиях главных действующих лиц.

2. *Ариозо* – отличается от арии содержанием и размерами. Это частичная характеристика действующего лица в связи с каким-либо событием. Здесь передается отношение героя к другому персонажу или его реакция на событие. Форма чаще всего трехчастная.

3. *Ариетта* – маленькая ария. Форма – одночастная, простая двух- и трехчастная.

4. *Баллада* связана с повествовательным характером изложения (куплетная или сквозная форма).

5. *Романс, серенада, каватина* чаще всего передают лирические переживания героя (форма – простая трехчастная, рондо, куплетная, куплетно-вариационная).

В опере часто используется такой прием, как *характеристика с помощью жанра.* Суть его заключается в следующем: какая-нибудь форма бытовой музыки (например песня), со всеми свойственными ей чертами используется в качестве средства характеристики героя.

Большое значение в опере имеют *ансамбли* – дуэты, трио, квартеты, квинтеты и так далее. Среди них наиболее распространенными являются дуэты «согласия» и «несогласия». В первом случае оба героя одинаково реагируют на события, и это находит свое отображение в похожей по своему характеру мелодике их высказываний, во втором герои по-разному относятся к одному и тому же явлению, в результате чего их мелодический материал является контрастным и самостоятельным.

Хор в опере чаще всего связан с массовыми сценами, и характеризует группу людей. Форма хоров разнообразна и зависит от содержания и сюжетного значения.

К оркестровой музыке в опере относятся следующие жанры: увертюра (французская – медленно-быстро-медленно, итальянская – быстро-медленно-быстро), вступление, интродукция, прелюдия – это вступительные пьесы к опере; антракт – вступление в следующие действия или картины; интермеццо – внутри действия.

Роль оркестра – не только аккомпанемент. Он раскрывает и развивает основной конфликт. В XIX веке этому способствует лейтмотивная система. Кроме того, в ряде случаев в опере встречаются балетные номера.

Музыкальные формы в балете

Вначале балет возник как вставной элемент оперного спектакля и представлял собой последовательность танцев, дивертисмент.

Известны три мировых балетных школы: французская, русская и итальянская. Терминология дается на французском языке.

Классический балет XIX века имеет свои закономерности: номерная структура сохраняется, но номера объединены в сцены.

Балет – действие из 3–4 актов: три действия – балет (сюжет), четвертое – дивертисмент. Сцены в балете имеют свои названия.

Pas de deux (па-де-де) – танец двоих. Это сюита, построенная из номеров, идущих в строгом порядке. Начинается с выхода – Entreé. Затем идет Adagio – любовный танец (кантилена с особым набором движений).

Variation – вариации (по очереди танцора и танцовщицы). В основе вариации танцовщицы лежит жанр польки либо вальса. У танцовщика вариация начинается с затакта, так как он выскакивает прыжком из-за кулис. В основе – жанр мазурки или тарантеллы.

Кода – в основе лежит галоп.

Если в балете 3 участника (Pas de trios), то вариация есть у каждого. Соответственно, чем больше участников, тем больше вариаций.

Grand pas (гран-па). Сюита с большим количеством участников и, соответственно, вариаций. Какие-то участники могут исполнять сольные вариации, какие-то – вариации совместно с другими, чтобы действие не затянулось.

Сюита может быть классической и характерной. В характерной представляются либо сказочные герои, либо народные танцы.

Pas d'action (па-д-аксьон). Это танец-действие, пантомима.

Михаил Фокин отходит от этих принципов. Он может использовать просто различные танцы, связанные сюжетом. Фокин сбалансировал роль танца и пантомимы, ввел мимику как самостоятельный компонент, обратился к «небалетной» музыке. При нем балет стал одноактным.

В XX веке появляются бессюжетные балеты, например «Агон» Стравинского.

Как самостоятельный вид искусства балет утвердился в 1581 году, а целым спектаклем стал с 60-х годов XVIII века в результате реформы Новера.

Жанровая типология балетов:

8. Балет-драма (Ж.Ж. Новер).
9. Романтический балет («Сильфида» Шнейцхоффера, «Жизель» Адана).
10. Академический большой балет («Лебединое озеро» Чайковского).
11. Симфоническая балетная драма («Петрушка» Стравинского).
12. Неоклассический балет, в том числе бессюжетный.
13. Хореодрама («Бахчисарайский фонтан» Асафьева).
14. «Тотальный театр» Мориса Бежара.

Полифонические формы

Полифония – неодноголосие, основанное на одновременном развертывании объектов горизонтальной природы в соответствии с определенными историческими и стилевыми нормами образования и последования вертикали.

В соответствии с историческими особенностями различают строгий и свободный стили.

Строгий стиль

Система сочинения в строгом стиле сложилась в первой половине XV века и просуществовала 200 лет. Это стиль церковной музыки (вокальной, акапельной),

основанной на системе церковных ладов. Это монотоникальные лады (с одной тоникой-опорой), неоктавные по своей природе.

В ритмическом отношении характерна неторопливость развертывания, движение крупными (в нашем исчислении) длительностями. Размеры: 2/2, 3/2, 1/1, 2/1 и т.д.

Одноголосие

Правила сочинения одноголосной мелодии:

12. Начинается с сильной доли и с «сильной» ступени.
13. Оканчивается на первой доле (в условиях многоголосия может нарушаться) и ступени.
14. Господствует плавное волнообразное движение по соседним ступеням и длительностям.
15. Скачки используются нечасто. Требуется хотя бы некоторое приготовление и обязательное заполнение движением в противоположном направлении. Используются скачки: вверх – от терции до малой сексты и на октаву; вниз – от терции до чистой квинты.
16. Ритм движется по соседним длительностям. Если соседние длительности в соотношении больше чем 1:2, то это – скачок, требующий заполнения.
17. Исключаются трудно интонируемые ходы, хроматизм, тритон.
18. Движение мелкими длительностями (четвертями и меньше) разрешается:

а) при пробеге через тактовую черту;
б) при разрешении синкопы;
в) при дроблении целой части такта.

19. Диапазон – не более дуодецимы.
20. Отклонения и модуляции могут совершаться либо в том же звукоряде при перемещении опорного тона (на секунду или кварту-квинту), либо в тот же лад, но с изменением звукоряда на 1 знак.
21. Типовая кадансовая формула: мелодия завершается плавным движением вверх и вниз.
22. Запрещается: использовать в мелодии 2 скачка подряд; синкопы из длительностей меньше, чем счетная доля; повторы (ритмические и мелодические, повторы одной ноты).

Двухголосие

В основе двухголосия лежат 2 мелодии, сочиненные по правилам, но с регламентом по вертикали.

Простой контрапункт

В двухголосии возникают две проблемы: единство по горизонтали и единство по вертикали.

Проблему единства по горизонтали решает каданс, а по вертикали – контрапункт. Термин «контрапункт» происходит от латинского punctum contra punctum (буквально «точка против точки») и отображает систему сочинения неодноголосия в строгом стиле.

Любое многоголосие представляет собой синтез двухголосий. По вертикали основой контрапункта является интервал.

Во всех учебниках предлагается система обозначения интервалов, предложенная С.И. Танеевым (обозначается не ступеневая величина, а количество «шагов») (табл. 3):

Таблица 3

Система обозначения интервалов С.И. Танеева

Интервалы		
Консонансы		**Диссонансы**
Совершенные (СК)	**Несовершенные (НК)**	

Чистые – прима (0), октава (7), квинтдецима (14), квинта (4), дуодецима (11) и кратные им интервалы	Большие и малые терция (2), децима (9), секста (5), терцдецима (12)	Большие и малые секунда (1), септима (6), нона (8), квартдецима (13)	Увеличенные и уменьшенные интервалы (не используются)

Консонансы являются основой простого контрапункта. Диссонансы обеспечивают наиболее активное взаимодействие линий.

Правила использования интервалов:

Совершенные консонансы. Они имеют право на синхронное появление и завершение.

5. Необходимо избегать появления СК на сильном времени (за исключением краев построения).
6. Запрещается использование двух СК одного корня подряд или на соседних метрических позициях в прямом и противоположном движении.
7. Запрещается прямое движение к СК при более широком ходе верхнего голоса.
8. Рекомендуется избегать появления двух СК подряд.

Несовершенные консонансы. Свободны в применении, однако не рекомендуется длительное движение параллельными НК, так как это приводит к неравноправию голосов.

Диссонансы

4. Всегда используются при косвенном голосоведении.
5. Диссонанс всегда с обеих сторон окружен консонансами.
6. Диссонанс всегда осуществляется с помощью мелодической формулы, которую должен выдержать один голос.

На слабом времени существуют 2 типа формул диссонирования:

- плавное движение вверх или вниз между двумя звуками в терцовом соотношении (т.е. проходящий);
- плавное движение вверх и вниз между повтором одного и того же звука (вспомогательный). Верхний вспомогательный не используется!

Свободный голос обязан быть неподвижным до момента завершения диссонирования, но на третьей точке (в момент завершения) либо остается на месте, либо движется на звук, консонирующий с завершением диссонирования.

На сильном времени – задержание. Это пребывание на одной высоте и плавный спуск на секунду.

В каждом диссонансе задержание используется в определенном голосе (обозначается черточкой внизу, если задержание в нижнем голосе, и черточкой вверху – если в верхнем): 3, 8, 1, 6, 13.

Приготовленный диссонанс дает право свободному голосу вступить в момент задержания. В момент разрешения он может остаться или двинуться. Диссонирующий голос контролируется от начала до конца.

Особенности:

3. Разрешается только спуск на секунду.
4. Приготовление больше или равно задержанию, задержание больше или равно разрешению. (п≥ з ≥ р).

Сложный контрапункт. Полифонические способы преобразования материала

Способ образования полифонической ткани определяет вид полифонии.

При различии материала голосов возникает *неимитационная* полифония, при единстве – *имитационная.* Общее во всей полифонии – контраст в одновременности.

Преобразования мелодической структуры голосов

4. Высотный аспект: изменение вертикального направления интервальных ходов – обращение (~, ∀, ⊥).

5. Преобразование во временно́м аспекте – изменение порядка последования длительностей, звуков – ракоход (←, R, К).

6. Качественное преобразование: увеличение или уменьшение длительностей.

Сложный контрапункт – полифоническое соединение, проведенное более одного раза, сопряженное с каким-либо преобразованием материала.

Исходный вид материала называется первоначальным соединением, все повторы – производным соединением.

Подвижной контрапункт

Простой контрапункт – полифоническое соединение, проведенное один раз.

Сложный контрапункт – полифоническое соединение, сохраняющее осмысленность при каком-либо преобразовании материала голосов.

Вид сложного контрапункта определяется способом, каким получается производное соединение.

Часто встречается *подвижной контрапункт – вид сложного контрапункта, основанный на взаимном перемещении голосов.*

Разновидности:

- вертикально-подвижной (с вертикальной перестановкой голосов);
- горизонтально-подвижной (с горизонтальной перестановкой);
- вдвойне подвижной (и с вертикальной, и с горизонтальной перестановкой одновременно).

Показателем суммарного передвижения голосов служит индекс (index). Передвижение голосов в соответствии с природой (I↑, II↓; I←, II→) дает положительный индекс, против природы – отрицательный.

Контрапункт, в котором происходит перестановка, получает название соответственно числу передвигаемых голосов: двойной (если участвуют два голоса), тройной и т.д.

Вертикально-подвижной контрапункт

Все интервалы изменяются на постоянную высоту, поэтому для каждого Iv (index verticalis) можно разработать правила.

Техника:

4. Выписать ряд возможных интервалов от 0 до величины Iv.

5. Под ним выписать ряд производных интервалов в обратном порядке.

6. Определить правила использования интервалов в первоначальном соединении (табл. 4):

Таблица 4

Таблица интервалов при Iv=-7

ск	д	нк	д	ск	нк	д	ск
0	1	2	3 —	4	5	6 —	7
7	6 —	5	4	3 —	2	1	0
ск	д	нк	ск	д	нк	д	ск

Мы видим, что ск дают в производном соединении ск, нк дают нк. Диссонансы дают диссонансы с перемещением формулы задержания в противоположный голос.

Исключения составляют кварта и квинта. Поэтому при данном индексе используются правила написания простого двухголосного контрапункта, но есть дополнительные ограничения:

4. Интервал расхождения по высоте не должен быть больше Iv (это касается любого Iv, иначе в производном соединении голоса будут перекрещиваться). В данном случае – не больше октавы.
5. Интервал сближения – не меньше примы (также касается любого Iv).
6. При Iv=–7 квинтой (совершенным консонансом) необходимо пользоваться как диссонансом с задержанием в любом голосе.

Наиболее применимы те Iv, где количество устойчивых интервалов максимальное. Это Iv =–7, –11, –9.

Чтобы вычислить Iv, используемый в произведении, необходимо сложить интервалы передвижения голосов:

$Iv = I^{v} + II^{v}$.

Например: $I^{v-3} + II^{v-6} = Iv = -9$.

Другой способ: взять любой интервал (вертикаль) первоначального соединения и ту же вертикаль в производном соединении, сложить их показатели:

$I\ II^{-5} + II\ I^{-6} = Iv = -11$; $ИК_{произв} – ИК_{первонач} = Iv$,

Где ИК – интервал контрапункта.

Имитация и канон

В профессиональной музыке канон появился примерно в начале XIII века.

Имитация – повторение каким-либо голосом материала, непосредственно перед этим звучавшего в другом голосе.

Канон – непрерывно проводимая имитация.

Имитируемый голос называется proposta (P), имитирующий – *risposta (R).*

В схемах отсутствие раздела обозначается прочерком:

P	A	B
R	–	A′

Часть пропосты до вступления риспосты называется вступительным отделом.

Если пропоста за пределами вступительной части имеет материал, не подлежащий повторению, то образуется *простая имитация:*

P	A	B	C
R	–	A′	D

Если ристпоста повторяет и первый, и второй отделы пропосты, то такая имитация называется *канонической:*

P	A	B	C
R	-	A′	B′

Если мелодия пропосты возвращается к своему началу, т.е. обладает признаками повторной структуры, то канон называется *бесконечным:*

P	A	$B_{//}$	A
R	–	A′	B′

Правила сочинения конечного канона

7. В пропосте сочиняется отдел А, предшествующий вступлению риспосты.
8. В риспосту переносится из пропосты отдел А на необходимый интервал.
9. В пропосте сочиняется контрапункт к риспосте (отдел В).
10. Отдел В из пропосты переносится в риспосту.
11. Повторить пункты 3 и 4 необходимое количество раз.
12. Заканчивать канон движением к кадансу.

Бесконечный канон и каноническая секвенция

Каноническая секвенция – это канон, в котором пропоста и риспоста возвращаются к своему началу на новой высоте.

Бесконечный канон – частный случай канонической секвенции, шаг которой равен нулю, и поэтому каждый из голосов возвращается к своему началу на прежней высоте.

Бесконечный канон и каноническая секвенция бывают симметричными (1 разряда) и несимметричными (2 разряда).

В бесконечном каноне и канонической секвенции 1 разряда расстояния между пропостой и риспостой и риспостой и повторенной пропостой равны:

$PR=R''P$, где двойной штрих перед P – знак повтора отдела.

В бесконечном каноне и канонической секвенции 2 разряда расстояния между пропостой и риспостой и риспостой и повторенной пропостой не равны: $PR \neq R''P$.

Свободный стиль

Ренессанс – это эпоха нового времени («знаки» эпохи – открытие Америки, приоритет светского искусства), в котором возникают новые идеалы: динамичность и движение.

В XIV веке производят механические часы – первейший признак города. В культуре главным становится стремление к индивидуальному высказыванию. В музыке интонации становятся узнаваемыми, выразительными, запоминаемыми. Рождается гомофония, появляется музыкальная декламация, новый склад мелодики. Возникают теория аффектов, музыкальная риторика.

Появляется проблема тональностей, систематизации, складывается абсолютная сольмизация, утверждаются 24 тональности.

Происходит разделение функций мелодии и гармонии на базе централизованной системы. Структурной единицей становится аккорд. Формируются акцентный ритм и регулярный метр.

В полифонии получает выражение комплементарный ритм, появляется новая форма – фуга.

Фуга

Фуга[31] *– полифоническая форма, основанная на квинтово-имитационном изложении и тонально-ладовом, контрапунктическом, регистровом, тембровом, фактурном, динамическом развитии темы.*

Классификация фуг возможна по нескольким признакам.

7. По числу голосов – от 2 до 6, чаще 3–4.
8. По исполнительскому составу: органные, сольные, ансамблевые, оркестровые.
9. По способу имитации в ответе: стреттная, квартовая, контрфуга, фуга в увеличении.
10. По строению темы: простые и сложные:

а) простая – фуга на 1 тему;

б) сложная – на несколько тем или на неодноголосную тему.

11. По типу композиции:

а) тонально развивающаяся;

б) контрапунктически развивающаяся;

в) регистрово развивающаяся.

12. По степени развитости и законченности:

а) фуга (развитая и законченная);

б) фугато (незаконченная фуга);

[31] От лат. fugare – «бежать».

в) фугетта (небольшая фуга). Средняя фуга по количеству тактов относится к теме 20:1. если общее количество тактов меньше, то это фугетта.

Элементы и разделы фуги. К элементам относятся тема, противосложение и интермедия. Иногда к элементам относят стретту и заключение. Разделами фуги являются строгая часть (экспозиция) и свободная часть.

Тема фуги и ее преобразование в проведениях

Тема – музыкальная мысль, составляющая содержательную и конструктивную основу фуги, служащая исходным моментом и итогом формообразования.

Жанровые основы тем зависят от природы:

- вокальные: хоральные и песенные (отчасти декламационные);
- инструментальные: танцевальные и моторные.

Признаки жанровых основ тем:

6. Хоральные темы:

а) вокальный тип интонирования;
б) мерный, но скрыто нерегулярный ритм;
в) недетализированный мелодический рисунок;
г) как правило, единого строения;
д) начало на первой доле, окончание – на любой сильной.
Примеры из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха[32]: cisI, EII, fI, HII.

7. Песенные темы:

а) вокальный тип интонирования;
б) детализированный мелодический распев;
в) разделение тонов мелодии на стержневые и опевающие;
г) непериодичный ритм;
д) тенденция к мотивному расчленению;
е) начало – часто не с первой доли, часто – слабое окончание;
ж) начало с I или V ступени, окончание – на любом тоне T_{53}.
Примеры: cII, CI, esI, fisI.

8. Декламационные темы:

а) сочетание вокальных и речевых интонаций;
б) резкий мотивный контраст;
в) наличие остроэкспрессивного оборота;
г) использование трудноинтонируемых скачков;
д) наличие пауз;
е) репетиция на одном тоне.
Примеры: gI, gII, aII.

9. Танцевальные темы:

а) инструментальная природа;
б) периодичность;
в) повтор ритмоформулы;
г) размашистый и детализированный мелодический рисунок;
д) скрытое неодноголосие.
Примеры: cI, GI, CisI, EsI.

10. Моторные темы:

а) инструментальная природа;
б) равномерный ритм;
в) периодичный детализированный музыкальный рисунок;
г) репетиционные повторы.
Примеры: GII, eI, cisII, gisII, BII.

---

[32] Принято такое обозначение прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира»: тональность и римская цифра, обозначающая том ХТК.

По диапазону тема может быть от уменьшенной кварты (cisI) до полутора октав (GII).

По протяженности строение тем зависит от жанра (самые короткие – хоральные, самые длинные – моторные) и от мастерства автора (чем больше мастерство, тем темы короче. У раннего Баха много длинных тем). Общий принцип строения тем бывает двояким: это либо тематическое ядро с развертыванием, либо идея контрастов двух типов движения. По строению тема может представлять собой простую периодичность, пару периодичностей и даже модель строения фуги в целом[33].

Ответ – второе проведение темы в фуге. Функция ответа двойственная:

3. Повторение и утверждение темы.
4. Перемещение самой темы в новый контекст (неодноголосие и другая тональность).

Таким образом, основная идея ответа – самоутверждение и самоотрицание.

Существуют 2 вида нормативных ответов:

3. *Реальный* – точная транспозиция в тональность доминанты.
4. *Тональный* – вариант темы, в которой ступень, соответствующая доминанте, заменяется субдоминантовой, а тональность D – тональностью S. Происходит спуск на секунду звука, мотива или фрагмента темы. Тональный ответ возможен тогда, когда D активизируется в начале или в конце темы.

Противосложение

Противосложение – контрапункт к теме, начиная с ответа.

Функции противосложения:

4. Продолжить тему и создать контрапункт к ответу.
5. Создать теме комментарий, дать ей новые условия.
6. Быть потенциальной темой.

Мелодика противосложения стремится контрастировать теме по направлению движения, несовпадению скачков и плавного движения. По границам противосложение может синхронно совпадать с темой, может начинаться раньше (CI, CisI), а может запаздывать (fisI, aII).

Противосложение бывает *удержанным* и *неудержанным.* Удержанное – такое противосложение, которое появится в фуге хотя бы еще раз. В фуге может быть несколько удержанных противосложений, например:

2 удержанных противосложения: cI, aII, BI; в фугах Шостаковича C, D;

3 удержанных противосложения: CisI, DI; в фугах Шостаковича h, As;

4 удержанных противосложения: EII; в фугах Шостаковича d, e (обе фуги двойные);

5 удержанных противосложений: в фуге Шостаковича Fis.

Интермедия и заключение фуги

Интермедия – это отрезок фуги между двумя соседними проведениями.

Существенный признак интермедии – отсутствие темы в полном объеме.

Заключение – это отрезок фуги после последнего проведения темы.

Функции интермедии:

3. Осуществить тональные связи между проведениями темы.
4. Создание зоны отчуждения (выражено в тематических паузах, уходе от материала темы).

Интермедии классифицируются по следующим признакам:

1. Связь с основным тематическим материалом фуги.

---

[33] Фуга g-moll из органных фантазий и фуг имеет такое строение: первый мотив в g-moll, второй – в D-dur (= ответ), следующий мотив подобен интермедии, затем идет «инотональное» проведение первого мотива в B-dur, снова подобие интермедии и вновь первый мотив в g-moll (=заключительный раздел фуги).

Обычно интермедия опирается на мотивы темы и противосложения. Именно в интермедии возможно существенное изменение материала. Новый материал в интермедии бывает редко.

2. Способ образования самой интермедии.

Чаще всего представляет простую или каноническую секвенцию, нередко с сопровождением. Чаще секвенции симметричные и нисходящие.

3. Строение интермедии.

Оно может быть сквозным (характерно для маленьких интермедий); могут быть несколько фаз, связанных с разными способами тематической работы, с разным материалом, с перестановкой в голосах.

4. Композиционное значение в фуге (по А.Н. Должанскому).

Связующие интермедии. Обычно невелики. Их функция – тональная связь между проведениями темы.

Разделительные интермедии. Также обычно невелики; как правило, содержат каданс.

Разработочные интермедии. В них происходит особенно сильная работа с материалом. Как правило, велики по размерам, содержат несколько фаз.

5. Способ существования в фуге.

По способу существования интермедии могут быть свободными и удержанными (или подобными).

Удержанные интермедии создают композиционные арки, которые могут дать разные композиционные планы.

Интермедия – факультативный элемент в фуге и может отсутствовать (типично для ричеркарных фуг).

Строение фуги

Разделы фуги

Экспозиционной (строгой) частью называется последовательное вступление темы во всех голосах поочерёдно, в главной и D тональностях.

Выразительный смысл экспозиционной части:

1) планомерный поступательный характер развертывания;
2) предъявляется состав голосов и основной экспозиционный материал.

Регламент экспозиции:

1. Голоса включаются постепенно и сохраняются до конца экспозиции. Вновь вступающий голос в данный момент является крайним (даже если он не крайний, мы слышим его лучше).

Планы вступления голосов:

5) сопрановый (сопрано – альт – тенор – бас);
6) басовый (бас – тенор – альт – сопрано);
7) контрастный (например, сопрано – бас – альт или альт – сопрано – бас и т.д.);
8) парный (например, сначала пара крайних, затем пара средних и т.д.).

Из 52 экспозиций фуг ХТК (включая двойные) басовых – 9, контрастных – 24, сопрановых – 15, парных – 4.

2. Каждый из голосов вступает в одном и том же мелодическом виде. Если возникает вариант темы (тональный ответ), то он чередуется с темой в основном виде. Главная и побочная тональности тоже чередуются регулярно.

3. Число проведений тем в экспозиции равно числу голосов или больше него, т.к. тема может вступать в одном голосе неоднократно. Отсюда возможны основные и дополнительные проведения.

Дополнительное – не первое проведение темы в экспозиции в данном голосе.

Экспозиционной частью называется совокупность основных и дополнительных проведений.

Экспозиция бывает:

3) простая (только из основных проведений) или строгая – CI, BI;
4) расширенная (с дополнительными проведениями) CisI, FII, esI.

Неполной экспозиции не бывает!

Дополнительные проведения могут образовать группу и контрэкспозицию.

Свободная часть

В ней происходит переработка накопленного материала. Со всех сторон появляется нарушение регламента экспозиции:

4) появляются неэкспозиционные тональности: иноладовые, субдоминантовые; доминантовая получает новый смысл;
5) фактурное неравновесие:

а) изменяется количество голосов (т.е. временное выключение голоса, поэтому меняется плотность фактуры и возникает фактурное тяготение к полногласию, которое наступает обычно в конце фуги;

б) в некоторых фугах производится стреттное изложение темы;

6) происходит обновление материала. Могут появляться новый вид темы (обращение, увеличение, уменьшение, колорирование), новые противосложения.

Строение фуги в целом

6. Тонально развивающиеся фуги. В свободной части происходит движение по разным тональностям с возвращением основных тональностей к концу. Для композиторов разных эпох свойственен уход в разные тональности (для Баха – в 1 степень, для Шостаковича – сначала в 1 степень родства, затем в далекие тональности). Иногда отдельно выделяют ладово развивающиеся фуги (например, фуга C-dur Шостаковича: в свободной части тема проводится в иных ладах).
7. Контрапунктически развивающиеся фуги (с использованием стретт, тематических преобразований темы).
8. Вариантно или вариационно развивающиеся фуги. Здесь композиционный стержень – смена вариационных преобразований темы (gisI)
9. Регистрово развивающиеся (целый блок повторяется в другом регистре (fisI).
10. Темброво развивающиеся – любые фуги, кроме клавирных.

Сложные фуги

Сложная фуга – фуга на неодноголосную тему либо на две и более тем, голоса которой экспонируются совместно или раздельно и обязательно соединяются в контрапункте хотя бы в одном разделе фуги.

Главное условие – соблюдение полного равноправия всех тем. Достигается оно только проведением тем в экспозиционной зоне (т.е. проведение по всем голосам и соблюдение тонального регламента).

Непервая тема склонна компенсировать свое положение нарушением регламента:

4) может нарушаться тональный план (нестрогий тональный план можно увидеть в фугах cisII, fisII; характерна невозвратность главной тональности);
5) может отсутствовать одноголосное начало (но новая тема не должна впервые появляться как контрапункт к первой теме. В противном случае – это удержанное противосложение);

6) включение обращения или стретты (cisII).

Противосложение, если оно получает собственную экспозицию, получает звание темы, а фуга из простой восходит к сложной.

Композиция сложных фуг

В сложных фугах возможна совместная или раздельная экспозиция тем. Если фуга тройная, то какие-то темы экспонируются раздельно, а какие-то – совместно. Свободные части должны быть на все темы. Таким образом, темы с их свободными частями могут быть выстроены по принципу двойных вариаций.

Примеры сложных фуг:

– двойные с совместной экспозицией: Бах, Прелюдия CisI, Синфония f, двухголосные инвенции Es, B, g, A; Моцарт, Реквием. (Kyrie);

– двойные с раздельной экспозицией: Бах, gisII, Месса (№19), Искусство фуги (№8, 11); Моцарт, Финал Квартета G-dur (K 387).

Тройные фуги:

- с совместной экспозицией: Бах, Прелюдия AII; Верди, Реквием (Sanctus);
- с раздельной экспозицией: Бах, Фуга fisII;
- с совместно-раздельной экспозицией: Щедрин, Фуга c-moll.

Библиографический список

27. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. – Л., 1988.
28. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г. Арановский. – М., 1991.
29. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 / Б.В. Асафьев. – Л., 1963.
30. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л., 1971.
31. Бобровский В.Н. Сюита / В.Н. Бобровский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1973.
32. Бобровский, В.Н. Функциональные основы музыкальной формы / В.Н. Бобровский. – М., 1987.
33. Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки : в 2-х ч. / М.Ш. Бонфельд. – М., 2003.
34. Ефименкова, Б.Б. Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней / Б.Б. Ефименкова. – М., 1968.
35. Катуар, Г.Л. Музыкальная форма / Г.Л. Катуар. – Ч. 1 – М., 1934, ч. 2 – М., 1936.
36. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М., 1978.
37. Ливанова, Т. Музыкальная драматургия Баха и его исторические связи. – Ч. 1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М., 1948.
38. Мазель, Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л.А. Мазель // Исследования о Шопене. – М., 1971.
39. Мазель, Л.А. О мелодии / Л.А. Мазель. – М., 1952.
40. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – М., 1979.
41. Михайлов, М.О тематическом объединении частей сонатно-симфонического цикла / М.О. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л., 1963.

42. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982.
43. Назайкинский, Е.В. Принцип единовременного контраста / Е.В. Назайкинский // Русская книга о Бахе. – М., 1985.
44. Попова, Т. Сюита / Т. Попова. – М., 1963.
45. Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / под ред. В.Н. Холоповой. – М., 1978.
46. Протопопов, В.В. Некоторые особенности сонатно-симфонических циклов Бетховена / В.В. Протопопов // Избранные исслед. и ст. – М., 1963.
47. Ройтерштейн, М.И. Основы музыкального анализа / М.И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001.
48. Музыкальная форма / Ю. Тюлин и др. – М., 1974.
49. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – СПб, Лань, 2001.
50. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974.
51. Цуккерман, В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. – М., 1964.
52. Яворский, Б.Л. Сюиты Баха для клавира / Б.Л. Яворский. – М., 1942.

Методические материалы
Лекции по курсу «Музыкально-теоретические дисциплины»
Гармония

Основные правила гармонии

Лекция 1

ГАРМОНИЯ (греч.; — связь, порядок; строй, лад; слаженность, соразмерность, стройность).

Термин **Гармония в музыке** включает ряд значений:

1. приятная для слуха слаженность звуков (музыкально-эстетическое понятие: то же, что «благозвучие»; немецкое Harmonie);
2. объединение звуков в созвучия и их закономерное последование (композиционно-техническое понятие; гармония как музыкально-художественное средство, соответствует немецкому Harmonik);
3. **гармонией** также называется научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыки, созвучия и их связи (немецкое Harmonie-lehre).

Понятие Гармония применяется для характеристики высотной системы, аккордики, тональных (ладовых) функций и т. п. конкретного музыкального стиля (напр., «гармония барокко», «гармония Прокофьева»), а также в значении «аккорд», «созвучие». Понятие Гармония, однако, не следует смешивать с понятиями «сопровождение», гомофония (например, в выражении «мелодия и Гармония» вместо «мелодия и аккомпанемент» или вместо «мелодия и аккордика»; «полифония и Гармония» вместо «полифония и гомофония»).

Сущность музыкальной Гармонии — проекция общеэстетического понятия Гармония на область звуковых явлений, объединяющая наиболее специфические для музыкального искусства художественные элементы и отношения: созвучия, ладовые функции и т. д. (тогда как, например, метр и ритм свойственны и поэзии). Осознание благозвучности гармонически упорядоченных отношений звуков явилось величайшим завоеванием художественного мышления.

Классический курс гармонии основан на строго четырехголосной фактуре, и это имеет глубокое обоснование. Дело в том, что вся музыка в целом - и фактура, и форма, и законы построения мелодии, и все мыслимые средства эмоциональной окраски - происходит от законов человеческой речи, ее интонаций. Все в музыке - от человеческого голоса. А человеческие голоса делятся - почти не условно - на четыре регистра по высоте. Это сопрано, альт (или "меццо" в вокальной терминологии), тенор и бас. Все бесчисленные разновидности человеческих тембров - лишь частные случаи этих четырех групп. Попросту есть мужские и женские тембры, и есть высокие и низкие среди тех и других - вот четыре группы. И, как это ни покажется странно, четыре голоса - разных голоса - это именно то оптимальное количество, необходимое для озвучивания всех существующих в гармонии созвучий. Совпадение? Бог знает... Так или иначе, примем, как данность: Четыре голоса - это основа.

Любая фактура, как бы сложно и громоздко Вы ее ни создали, по сути будет четырехголосием, все остальные голоса неизбежно будут дублировать роли основных четырех. Интересная справка: в четырехголосную схему прекрасно вписываются и тембры инструментов. Даже диапазоны нот, доступные им, практически совпадают с диапазонами человеческих голосов. А именно, в струнной группе: роль сопрано играет скрипка, меццо - альт, тенор - виолончель, бас - контрабас, естественно. В группе деревянных духовых, в том же порядке идут: флейта, гобой, кларнет, фагот. У медных: труба, валторна, тромбон, туба. Я неспроста все это перечисляю. Вы теперь можете спокойно заменять тембры одной группы на другую, не заботясь о высотном диапазоне, не переписывая мелодий. Можно запросто передать музыку для струнного квартета такому же квартету духовых, и

при этом музыка не пострадает, так как роли голосов, структуры их мелодий, технические ограничения, эмоциональные окраски - соответствуют друг другу так же, как у человеческих голосов.

Итак, правило первое: мы будем все делать четырехголосно. Во-вторых, поскольку мы не преследуем целей аранжировки, а только изучаем взаимодействие созвучий (как математика не подразумевает под цифрами физические яблоки или ящики, а оперирует числами вообще), то нам не нужны никакие инструменты. Вернее, сойдет любой, способный издать четыре ноты одновременно, по умолчанию - фортепиано. Кроме того, ради чистоты и прозрачности нашего мышления примеры и упражнения будем писать в так называемой "гармонической" фактуре, то есть, вертикальными "столбами", аккордами. Ну разве что изредка можно будет привести более развитый фактурно пример, чтобы показать, что изучаемый закон имеет силу и в таких условиях. Правило третье: упражнения или иллюстрации по гармонии пишутся на фортепианном (т.е. двойном) нотном стане, причем голоса распределяются по строкам поровну: на верхней - сопрано и альт, на нижней - тенор и бас. Правописание штилей в данных условиях отличается от традиционного: независимо от положения головки ноты штиль направлен всегда вверх у сопрано и тенора, и всегда вниз - у остальных. Дабы голоса в Ваших глазах не перепутывались. Четвертое: если нам нужно назвать многоголосное созвучие словами, ноты перечисляются снизу вверх с указанием знака (даже если он есть в ключе), договорились? В-пятых - это ОЧЕНЬ важно - никогда в гармонии не подменяйте, скажем, до-диез ре-бемолем, хоть это и одна и та же клавиша. Во-первых, эти ноты имеют все-таки разные смыслы (относятся к разным тональностям, имеют разное тяготение и т.д.), а во-вторых, несмотря на общепринятое мнение, они в действительности имеют даже разную высоту! Если у нас зайдет речь о темперированном и натуральном строе (пока что я не знаю, случится ли это), то Вы убедитесь, что до-диез и ре-бемоль - ноты абсолютно разные, ничего нет общего. Так что договоримся пока: подобная подмена одного знака другим может случиться только "по причине", а не по желанию. Это называется "энгармонизм" - такая тема у нас еще будет впереди.

СТУПЕНИ

Все закономерности, изучаемые гармонией, абсолютно точно повторяются в любой тональности, они просто не зависят от названия тоники. Поэтому, чтобы выразить то или иное соображение, годное для любой тональности, мы не можем пользоваться названиями нот. Для удобства звукоряд любой тональности снабжается номерами, которые заменяют названия нот, и вот эти условные номера и называются ступенями. То есть, самый первый, главный звук гаммы - безразлично, какая именно это нота, и какой это лад - становится первой ступенью, дальше счет идет вверх до седьмой ступени (в до-мажоре, например, это "си"), после чего следует снова первая. Номера ступеней будем изображать римскими цифрами "I - VII". И уж если мы обнаружим, что, например, между ре и фа (II и IV ступени до-мажора) интервал малой терции, то можете не сомневаться, что такой же интервал окажется между II и IV ступенями любого мажора, какие бы невозможные знаки там ни оказались при ключе. Удобно, не правда ли?

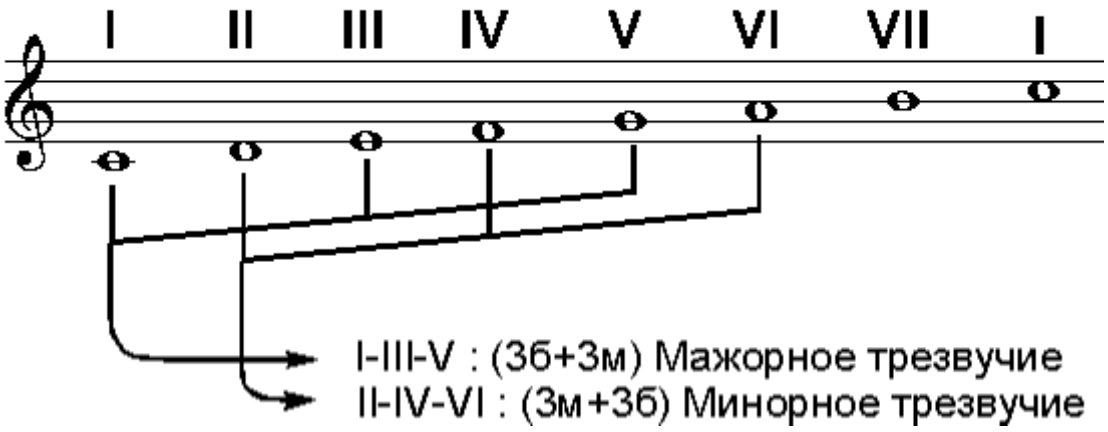
ТРЕЗВУЧИЯ

Мы уже знаем, что трезвучие - это сочетание из трех нот, расставленных по терциям. Чтобы Вы чувствовали себя вольготно среди трезвучий, советую потренироваться в построении трезвучий от произвольных нот и вверх, и вниз. Причем, хорошо бы уметь это делать просто мгновенно, сочетая три способа: нажимать их на клавишах (хотя бы и на воображаемых), петь их, чтобы наизусть запомнить их окраску, и петь их же молча, в воображении. Так воспитывается "внутренний слух", который поможет Вам иметь звучащую музыку прямо в голове, продолжать работу прямо на улице, и вдобавок подарит Вам мало кому доступную возможность "вести", "петь", отслеживать в уме сразу несколько мелодических линий одновременно (ведь голосом-то Вы не охватите больше одной мелодии за раз!).

Вам уже рассказали, что трезвучия бывают четырех видов: мажорное, минорное, увеличенное и уменьшенное. Но это только слова, имена. А вот ассоциируются ли эти слова в Вашем сознании с окраской? Какие эмоции вызывает у Вас слово "уменьшенное"? Вот тут внутренний слух к Вашим услугам, и Вы чувствуете относительную "минорность" (из-за обилия ма-а-а-леньких терций) и режущий "по живому" диссонанс (уменьшенная квинта). В итоге - печальная, щемящая, полная боли, и одновременно попахивающая восточной экзотикой окраска. Вам также рассказали, что такое лад. Мы уже знаем, что если "отобрать" для работы среди абсолютно одинаковых полутонов несколько, расположенных определенных образом на клавиатуре, то появляется понятие тоники, появляются тяготения, словом, неравнозначные взаимоотношения между выбранными нотами. Лад - это и есть весь набор тяготений, устойчивостей некоего конкретного набора звуков. Введем теперь новый термин - "диатоника". Это нечто вроде системы координат, внутри которой у нас происходят все события. То есть, мы имеем дело только с семью клавишами из двенадцати в каждой октаве, а остальные пять как бы не существуют для нас. Эти семь клавиш - это и есть диатоника, диатонический звукоряд, текущая система координат для данных тональности и лада, это понятно? Любой звук, не принадлежащий к этому звукоряду, считается уже не "диатоническим", а "хроматическим" (в данной тональности). И вот теперь вернемся к нашим трезвучиям. Из уроков по теории Вы знаете, что мажорное трезвучие состоит из большой и малой терций, верно? Но это - вне тональности. А вот в пределах диатоники того же до-мажора на первый план выходит уже сочетание ступеней лада и их тяготений, интервалы же между ними теряют всякий интерес. Например, мажорное трезвучие от ноты "фа" действительно состоит из большой (фа-ля) и малой (ля-до) терций, и это еще ни о чем не говорит, это безликое и неокрашенное определение. И если мы нажмем трезвучие "фа - до - ля", то оно окажется состоящим из квинты и сексты, и не подойдет под это определение! А вот в условиях тональности до-мажор, наше трезвучие обретает смысл: это субдоминантовое трезвучие, независимо от расположения нот внутри него. В нем становятся заметны характеры и желания каждой ноты.

"Фа" - довольно твердо стоит на ногах, но не прочь пойти в "ми". Потому что "фа" - прима, основной звук аккорда, и если его разрешить в "ми" - оно станет всего лишь терцией нового аккорда - а любому ведь приятнее быть первым парнем на деревне, чем мелкой сошкой в городе! "Ля" - звук неустойчивый и нерешительный, хоть и улыбается. Судите сами: "ля" и тут не является лидером, и после разрешения ему не светит ничего лучше, чем быть от тоники дальше всех. Однако "ля" - все-таки мажорная, большая терция, поэтому излучает оптимизм. "До" - совсем другое дело. Она выше всех, она на верном пути, ей предстоит стать королевой (то бишь, тоникой) и при этом и пальцем шевелить не придется. "До" останется на своем месте, а почет и уважение придут к ней сами. Вот Вам событие "фа-ля-до ... ми-соль-до", содержащее сразу множество эмоций и приключений. Вы можете догадаться, что в условиях другой тональности, когда фа-мажорное трезвучие окажется на другой ступени, каждая его нотка будет иметь совсем другие краски и эмоции, по-другому тяготеть. Сделаем такой вывод - узнать, как строится тот или иной аккорд еще мало! Самое интересное с этим аккордом будет происходить только в тональности. И с точки зрения гармонии любое трезвучие должно именоваться не мажорным или минорным - это теперь совсем не главное - а трезвучием той или иной ступени, или той или иной функциональной группы. Тем более, что построить его можно отнюдь не только по терциям, согласны?

Теперь просто проследим, какими трезвучиями мы располагаем в мажоре и миноре. Не думаю, что это следует заучивать, это запомнится постепенно само по себе; просто проследим. Для этого возьмем натуральный (то бишь, основной, неизмененный) мажорный звукоряд, и от каждой его ступени отмерим трезвучие. Нас не должно волновать, большие там или малые терции получаются, мы должны только отмерять ступени через одну, оставаясь в данной диатонике?



... и так далее. Построив все, что можно, мы получим такой список для мажора: I ступень-мажорное; II - минорное; III - минорное; IV - мажорное; V - мажорное; VI - минорное; VII - уменьшенное. А для минора: I ступень - минорное; II - уменьшенное; III - мажорное; IV - минорное; V - минорное; VI - мажорное; VII - мажорное.

Обобщим: в обоих ладах трезвучия основных ступеней (I, IV, V) совпадают с основным ладом. Медианта и субмедианта (III, VI) имеют противоположный лад. Трезвучия же вводных ступеней (это II и VII, соседние с тоникой) нужно просто запомнить, они не вписываются в симметричную схему. Чтобы Вам не пришлось возвращаться к вопросу, где и какие трезвучия в тональности располагаются, потренируйтесь:

1. Отыскивать тонику от трезвучия (например, трезвучие "си-бемоль - ре - фа, мажорное: в каких тональностях может встретиться; какова тоника, если данное трезвучие является VI ступенью? Или III-й? Или IV-й?).

2. Строить трезвучия любых ступеней в любой тональности. На время! Советы: трезвучия стройте пока что в классическом виде, как учились на уроках теории музыки. Не измышляйте пока всяких обращений. Пока задача: узнавать, из каких нот состоит аккорд, а расположение нот, даже в какой октаве - пока неважно. Во-вторых, постарайтесь не привыкать слишком к до-мажору, пытайтесь работать в любых тональностях. От Вашей гибкости и независимости от количества ключевых знаков зависит вообще, сумеете ли Вы хоть что-то применить в жизни. Никакие сведения у Вас в голове не должны сохраняться в виде названий нот. Иначе, зная, что "до-ми-соль" - мажорное трезвучие, Вы не признаете такого же трезвучия в нотах "ля-бемоль - до - ми-бемоль", понимаете? Будьте универсальнее! На следующем занятии, когда Вы будете уже щелкать эти ступени и трезвучия, как орешки, мы поучимся их соединять между собой и попытаемся раскрасить ими какую-нибудь мелодию.

Гармонизация мелодии

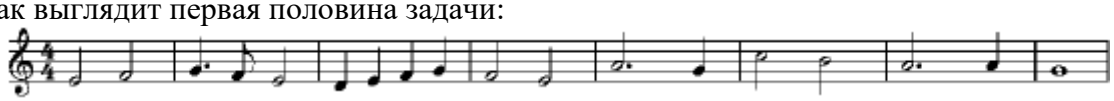
Так принято называть процесс подбора созвучий для раскрашивания данной музыкальной темы. Все музыканты пользуются при этом одним из нескольких способов. Самый легкий из них - просто положиться на ощущения, как и должно быть в любом творчестве. Правда, правила и законы при этом забывать тоже нельзя, иначе слушатель то и дело будет чувствовать себя неуютно, замечая всякие недочеты и несоответствия. При достаточном опыте все условности соблюдаются машинально, незаметно для автора, а вот когда опыта еще недостаточно, за этим нужно следить сознательно. Это и есть другой,

тоже распространенный, способ гармонизации - "вычислительный". Вычисления не подарят Вам внезапных кладов, они сознательны, но ведь надо же и это уметь!

Для "набивания руки" в гармонии есть несколько отличных упражнений, одно из главных - решение задач по гармонизации. Вам дается условие в виде одноголосной мелодии, и от Вас требуется сочинить остальные три голоса так, чтобы созвучия, ими образуемые, были правильно построены, следовали друг за другом в правильном порядке и т.п. Никто не запрещает "совать" в задачи и необычные аккорды Вашего изобретения, и не предусмотренные правилами сочетания аккордов. Но Вы тогда должны сами понимать, что Вы написали, все уметь в своем сочинении объяснить и доказать. Если Ваше новаторство логически оправдано (или психологически или акустически или еще как-нибудь), то даже нарушение правил будет звучать красиво, будьте уверены.

Попытаюсь провести Вас по пути этой работы, проследить ход мыслей при гармонизации. Наберитесь немного терпения, попробуем "разжевать" каждую нотку. И не сетуйте на судьбу, потому что при любой работе - композиторской, аранжировочной - Вы будете постоянно "решать задачу по гармонии", пусть лучше этот навык будет для Вас привычен.

Итак, долго не раздумывая, берем мелодию прямо из старого сборника задач (В.Берков + А. Степанов, 1973 г.), раздел "диатоника, натуральный мажор", номер первый. Вот, как выглядит первая половина задачи:



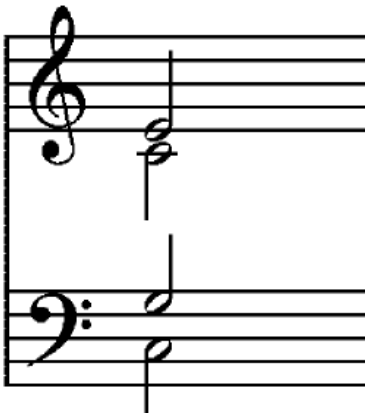
<u>проиграть</u>

Любую гармонизацию следует начинать с анализа: наметить в мелодии кульминационную точку, некоторые гармонии, которые, возможно, Вам слышатся в ней. Данная мелодия имеет форму периода из двух сходных предложений (сходство может ограничиваться только первым тактом и тем не менее!). Как это давно стало традицией, в подобной форме первое предложение должно заканчиваться "половинной каденцией", то есть, доминантой без разрешения. Тогда ее разрешение послужит тоническим началом второго предложения. Другими словами, ритмическая остановка все же имеет логическое продолжнение, связывающее форму в единое целое. Итак, закончить наш пример нужно доминантой. Смотрим в конец - нота "соль". Надеюсь, Вы уже поняли, в какой тональности происходит у нас дело (в ключе нет знаков). Значит, мелодия совсем не против доминанты в 8-м такте, согласны? Ведь "соль" - звук, не просто входящий в состав доминантового трезвучия, а и просто его основной звук! Поэтому рисуем под этой нотой букву "D".

Посмотрим, какова более мелкая структура мелодии. Послушайте ее еще разок. Слышите ли Вы, что ровно посередине этого куска имеется тоже цезура? Если Вы пропоете мелодию, Вам именно в этом месте захочется взять новое дыхание. Стало быть, предложение делится еще на две смысловых половины (они называются "фразами"). Первая фраза могла бы заканчиваться либо тоникой, либо доминантой (по примеру выше). Смотрим в ноты - "ми". Даже если Ваш опыт не подсказывает звучания аккорда в этот момент, Вы легко вычисляете, что гармонизовать эту ноту доминантой весьма трудно - она слишком устойчива. Следовательно, это будет тоническое трезвучие. Рисуем "T". Из тех же соображений устойчивости тонику поставим и в самом начале - нужно же продемонстрировать слушателю главную тональность, настроить его. Остается начало второй фразы, нота "фа". Если учесть, что мы еще не знаем никаких аккордов, кроме трезвучий с их обращениями, то сюда можно ставить только субдоминантовое трезвучие, четвертой ступени. Не будем мудрить, нарисуем здесь букву "S".

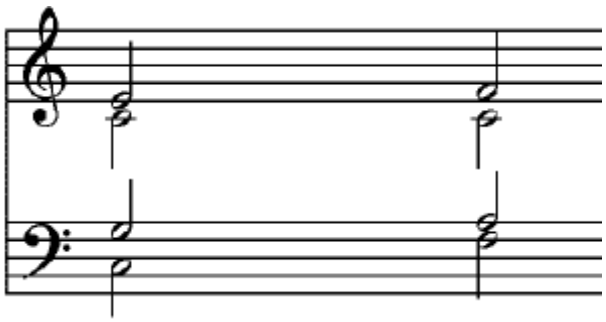
Теперь приступим собственно к гармонизации. Здесь может быть много вариантов, смотря по тому, много ли средств у нас на вооружении, и какие краски мы хотим получить. Ну, пока мы знаем только трезвучия, ими и будем орудовать. Итак, "ми" в верхнем голосе. Вторым по значению голосом является бас - его слышно лучше других, и

на нем держится весь аккорд. В тех же целях "показать" тонику, нам не стоит сразу же применять всякие обращения и измышления, тоника пусть звучит в своем основном виде. Стало быть, в басу - "до". Остается занять работой два средних голоса, а у нас еще не звучит нота "соль" (трезвучие пока не полное). Вычисляем: Если "соль" поручить альту (второму сверху голосу), то тенор должен будет оказаться еще ниже, либо "ми", либо "до", в унисон с басом. Но "ми" уже звучит вверху, а удваивать в трезвучии разрешается только основной звук, приму. А "до" - вроде верное удвоение, да только низко это для тенора, неудобно. Вернемся тогда к альту и поднимем его немного. Нотка "до" - удобна, удваивает бас, что неплохо, и оставляет тенору достаточно места. А тенору тогда достается "соль" - и трезвучие построено.

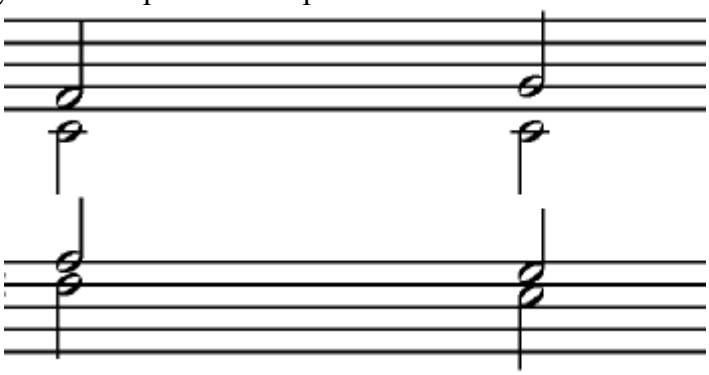


Очень хорошо. Кстати, и акустически удачно: чем ниже нота в аккорде, тем шире вокруг нее интервалы, не правда ли?

Следующая нота мелодии - "фа". Из тех основных трезвучий, которые нам доступны сейчас, она входит только в одно - четвертую ступень, субдоминанту. Опять же, думаем сначала о басе. У него на выбор два пути: вверх, тоже в "фа", либо вниз, к "ля". При этом получится либо само трезвучие, либо его секстаккорд. В принципе, бас мог бы остаться и на своем месте, ведь "до" тоже имеется в составе субдоминанты. Но тогда зазвучит квартсекстаккорд, а я уже говорил, что это обращение имеет основания звучать только в трех случаях, о которых я расскажу после. Пока что просто опустим саму эту возможность, хорошо? Итак, два варианта. Попробуем выбрать. Для этого надо немножко предвидеть события. Если бас пойдет вниз, то после этого он должен либо вернуться снова в "до" - и тогда он образует с мелодией эффект "параллельных квинт". Напомню: движение в одну сторону, приводящее к чистой квинте, является ошибкой. Либо же можно после "ля" опускать бас дальше, в "соль", в доминанту - что ж, вполне возможно. Если же после первого аккорда бас поднимется в "фа", то потом сможет пойти к "ми", образуя тонический секстаккорд, либо скакнуть обратно в "до" - тоже тоника. И то, и другое вполне "почему бы нет". Словом, видно, что скачок вверх сулит для баса больше свободы в будущем, поэтому мы этот вариант и изберем. Значит, "фа". И в мелодии тоже. Средним голосам остается занять ноты "до" и "ля" для этого трезвучия. Тут неплохо бы позаботиться о плавном голосоведении, остальное получится автоматически. В альту "до" уже звучало, так почему бы ему не остаться там, где был? Между прочим, любые два трезвучия диатоники, кроме тех, что находятся на двух соседних ступенях, имеют между собой хотя бы один общий звук. Этим следует пользоваться везде, где только можно, чтобы сгладить "траектории" голосов. Даже если эту музыку не придется петь, ее звучание подсознательно создаст ощущение удобства и баланса. Итак, если альт останется на ноте "до", то тенор переходит на одну ступень: "соль"-"ля" - и трезвучие построено.

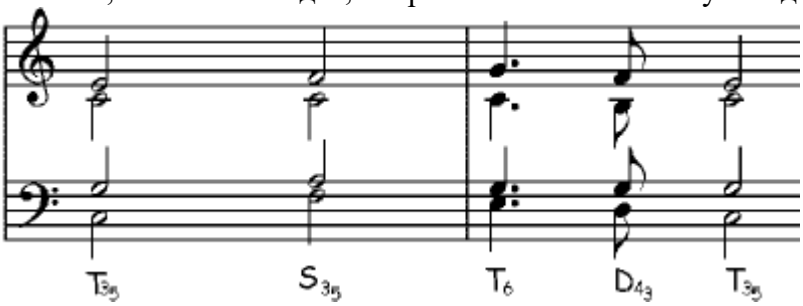


Дальше имеем "соль" в мелодии. Нота эта входит в тоническое и в доминантовое трезвучие. И если использовать ее в качестве доминанты, то следующая за ней нота "фа" (входящая только в субдоминанту) создаст неприятную ситуацию - субдоминанта прозвучит ПОСЛЕ доминанты, что является грубой ошибкой. Следовательно, нам остается избрать только тонику на ноте "соль". Все это верно, если мы оперируем только трезвучиями. Если же мы знакомы с понятием септаккорда (это трезвучие с добавлением еще одной терции вверху), тогда ноте "фа" можно сопоставить доминантовый септаккорд. Тоже, кстати, не единственный вариант, но он хорош, поэтому можно больше не задумываться. Итак, бас находился у нас на "фа", причем попал он туда скачком. Для равновесия, о котором я говорил на прошлом занятии, хорошо бы повести его теперь более плавно, согласны? Ближайший же звук тонического трезвучия - "ми", что подразумевает секстаккорд. Почему бы нет? Путь бас пойдет в "ми". Поскольку в секстаккорде можно удваивать как приму, так и квинту, а одна квинта у нас уже звучит, то средним голосам можно "петь" либо две ноты "до" (в унисон), либо "до" и "соль". Ну, альт уже занимал "до" - можно опять его оставить на месте. Тенор же, после своего "ля", может пойти в унисон к альту, либо спуститься на "соль". Второе, как видим, намного легче: более узкий интервал. Так и решим



Дальше у нас "фа". Если мы считаем, что нам известны септаккорды с их обращениями (давайте так считать хотя бы по отношению к доминанте, хорошо?), то "фа" входит и в субдоминантовое трезвучие, и в доминантсептаккорд в роли септимы. Значит, можно применять и то, и другое. Но субдоминанта у нас только что звучала и хочется чего-нибудь свеженького, поэтому давайте возьмем доминанту, ага? Какое обращение? Можно основной вид, если повести бас вверх, в "соль". Но тогда ему придется "скакать" вверх, а потом вниз, к "до". При этом, скакать восьмушками, весьма суетливо для столь достойного и солидного голоса, не находите? Можно соорудить терцквартаккорд, с басом на ноте "ре". Тогда все идет гладко и чинно. Можно - квинтсекстаккорд, с басом "си" - тоже скачок вниз, хотя и с плавным разрешением впоследствии. Ну, а секундаккорд (бас-"фа") здесь невозможен, так как "фа" уже имеется вверху, а септиму удваивать нельзя. Из всех вариантов лучше всех, очевидно, ход "ми"-"ре", то есть, терцквартаккорд доминанты. Остается только дописать средние голоса. Не звучат из состава аккорда две ноты: "си" и "соль", основной тон. Распределим их по соображениям плавности линий: альт пойдет в "си", а тенор останется на месте, "соль". Готово.

Дальше "ми", нота устойчивая, очевидно, служащая разрешением для предыдущего аккорда. Просто поведем все голоса по их естественным тяготениям: бас пойдет в "до", тенор на месте, альт тоже в "до", сопрано за нас написал чужой дядя. О-кей!



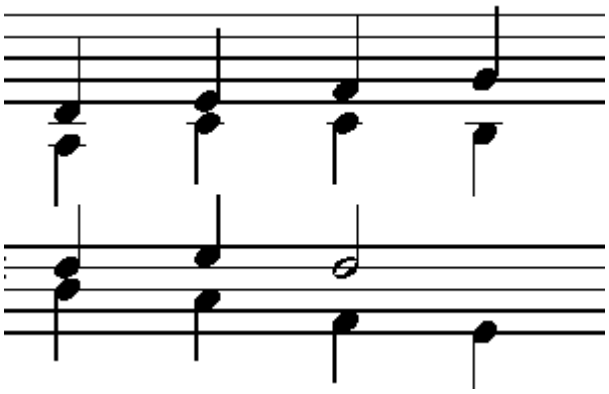
Похвалим себя и за симметрию: мотив закончился точно таким же созвучием, каким начинался, это говорит о равновесии в нашей голове.

Следующий кусочек мелодии, с восходящей гаммой, дает даже слишком много возможностей. Даже не задумываясь, я вижу тут пять-шесть вариантов гармонизации. Так что я пойду по одному из них, а Вы - была бы охота - можете соорудить свои варианты. Попробуйте, у Вас может получиться поинтереснее, чем у меня... Итак, "ре" входит в трезвучия второй, седьмой и пятой ступеней, и я выберу вторую - просто, чтобы что-нибудь выбрать. Дальше, "ми" входит в тонику, в шестую и третью ступени. Давайте не будем пока сильно отдаляться от трех основных трезвучий лада, пока мы не знаем, чем они особенны, как их применять. Пусть "ми" будет гармонизоваться тоникой. "Фа" - может оказаться субдоминантой или снова второй ступенью, или септимой в доминантсептаккорде. Следующая "соль" - скорее всего доминанта, потому что она находится на слабой доле такта, пусть стремление слушателя к сильной доле совпадет со стремлением доминанты к разрешению, это будет "психологично"! А если "соль" - доминанта, то предыдущая нота "фа" ею быть не должна, потому что следование трезвучия **3А** септаккордом той же ступени - это похоже на разрежение, расслабление, это противоречит "принципу нагнетания" (см. уроки аранжировки). Ведь септаккорд всегда звучит "плотнее", "круче", напряженнее трезвучия, при прочих равных условиях. Поэтому поручим ноте "фа" субдоминантовую роль, а ноте "соль" - доминантовую. Вот и получается последовательность для этой гаммы: II-T-S-D...

Отлично. Теперь, раз уж мы рассматриваем весь такт "оптом", вспомним о равновесии движения. Если сопрано уверенно и безостановочно идет вверх, уравновесим это дело столь же уверенным движением вниз у другого хорошо слышимого голоса, у баса. Прямо сразу пишем его партию: для второй ступени, разумеется, пишем "ре", потом тоника - пишем "до", потом субдоминанта - пишем болижайшую ноту снизу от "до", входящую в трезвучие S - "ля". Потом доминанта - пишем, естественно, "соль". Так, движение уравновесили. Осталось заполнить аккорды по плану.

Вторая ступень уже имеет две ноты "ре", значит, пишем в средних голосах недостающие две ноты: "ля" и "фа". Можно не особенно заботиться о связи голосов с предыдущим куском, потому что была остановка, цезура. А в подобных моментах связь по горизонтали невелика, допускаются даже параллелизмы. Дальше соединяем это трезвучие с тоникой. В басу "до", вверху - "ми". Остается подобрать "соль" и второе "до". Здесь нам придется поступиться немного тяготением, потому что если альт ("ля") повести туда, куда он хочет (в "соль"), то образуется ход параллельными квинтами с басом, видите?

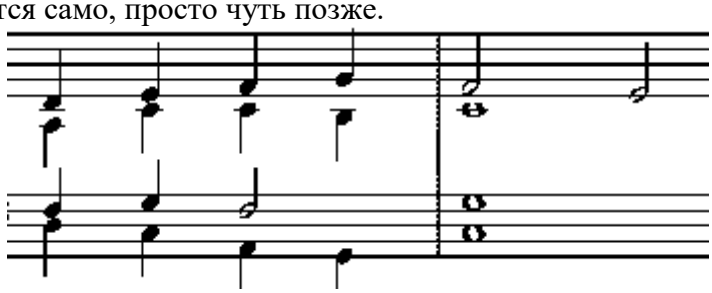
Поэтому альту придется потерпеть, и пойти в другой устойчивый звук - в "до". Тенор же мог бы пойти как вверх, так и вниз, если бы "ми" не было уже занято мелодией, так что и думать не о чем. Дальше: альт имеет общий тон и может не двигаться, а тенор опять мог бы пойти как вверх, так и вниз, если бы в секстаккорде можно было бы удваивать терцию (в данном случае, "ля"). Тоже не о чем думать. Последний аккорд такта: две ноты "соль" по краям имеются. Альт занимал "до" - ему естественнее всего спуститься на "си". Тенору остается нота "ре", и Вы можете так и поступить. А я, как человек, долгое время певший и руководивший хором, пожалуй сочту, что "ре" - тенору низко, давиться будет. Мне легче совсем отказаться от присутствия квинтового тона в аккорде, чем слушать эти мучения бедного тенора. Повести же его в "соль" тоже нельзя, получаются параллельные октавы с сопрано, видите? Остается одно - оставить тенор на ноте "фа" - пусть в доминанте будет септима.



В первом предложении остались негармонизованными две ноты. А нам уже пора разрешать доминанту в тонику. В мелодии же нас поджидает нотка "фа" - абсолютно неустойчивая нота, принадлежащая к субдоминантовой сфере, чего нам совсем не нужно, после доминанты-то! Выход - можно трактовать эту ноту как "**неаккордовый звук**". Таким термином называется нота, звучащая вместе с аккордом, в состав которого она никаким боком не входит. Неаккордовые звуки бывают всего четырех видов:

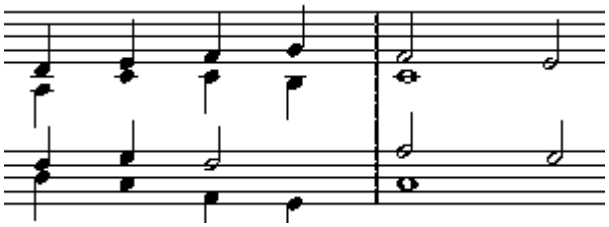
1. вспомогательные (до-СИ-до, на фоне до-мажорного трезвучия) окружены с обеих сторон ОДИНАКОВЫМИ аккордовыми нотами и служат как бы временным "отступлением" от строгой мелодии.
2. проходящие (до-РЕ-ми) соединяют две РАЗНЫЕ аккордовые ноты, когда весь оборот гармонизован одним долгим аккордом.
3. задержания - когда, скажем, доминанта уже разрешилась в тонику, а один голос разрешается с запозданием и какое-то время звучит "не в своем" аккорде.
4. предъемы - то же, но наоборот. Один голос уже разрешается по тяготению, а весь остальной аккорд еще звучит и разрешается позже.

Таким образом, предлагаю нашу "неудобную" ноту "фа" считать задержанием. То есть, гармонизовать так, будто стоит там вовсе не "фа", а "ми". А уж собственно "ми" появится само, просто чуть позже.



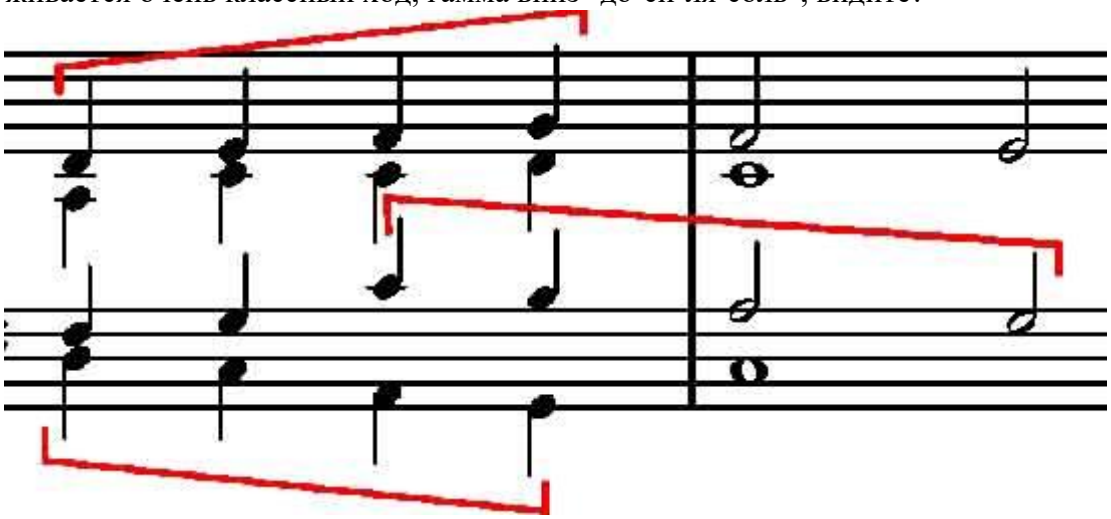
Сразу одно ограничение на будущее: если Вы пишете задержание, то задерживаемая нота должна быть по возможности выше в фактуре и ни в коем случае не дублироваться другим голосом. Если есть в до-мажоре задержание "фа-ми", то нельзя, чтобы в другом голосе "ми" уже звучало, понимаете? Иначе возникнут совершенно

жуткие диссонансы, можно будет взвыть от ужаса. Вообще, неаккордовый звук - это событие, и ему нужен простор, поэтому подобные штуки можно писать только на фоне прозрачных и абсолютно правильных аккордов, в которых сами задерживаемые ноты отсутствуют. Можно также написать задержание не только в верхнем голосе, а сразу в двух



Если Вы обратили внимание, то аккорд тоники с двойным задержанием по составу выглядит ну совсем как квартсекстаккорд субдоминанты. И тем не менее, это именно тоника с задержанием в двух голосах - таков смысл этого аккорда. Это слышат уши, значит, не верьте глазам! Бывает и так...

Вынужден еще немного Вас задержать, чтобы продемонстрировать еще один путь гармонизации. Обратите внимание, тенор в конце предыдущего такта имеет роль септимы доминантсептаккорда. А септима ВСЕГДА тяготеет вниз. А вниз ей идти нельзя, потому что нужную ноту "ми" в нашем примере занимает сопрано (хотя бы и с задержанием). Этого бы не было, если бы тенор "сидел" на другой ноте, например, "соль". Но нам и этого не удалось (см.выше). Что же делать? Можно дать тенору другую доминантовую ноту - "си". А чтобы она не удваивалась с альтом, перекинуть альт на "ре", повыше. Хорошо, но теперь опять незадача: тенору приходится совершать весьма неудобный скачок с "фа" на "си". Тритон, фи! Куда бы его передвинуть, этот несчастный тенор? Секстаккорд позволяет удвоить не только приму, но и квинту, то есть "до". Попробуем. Теперь тенор делает скачок чуть раньше, но вместо хода "фа-си", поет "соль-до", то есть, кварту, что конечно, гораздо приличнее. Тем более, скачок этот незаметен, потому что тенор как бы "прячется" за спиной альта, в унисоне с ним. Вот, если написать так, то у тенора обнаруживается очень классный ход, гамма вниз "до-си-ля-соль", видите?



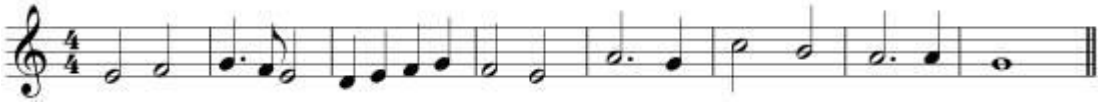
Он вроде как вторит похожему ходу баса и в то же время рисует "зеркальное отражение" восходящей гаммы у сопрано. Это уже элементы полифонии, что очень украшает музыку, наполняет ее смыслом и придает больше цены писавшему. Вот, проблема решилась, для чего нам пришлось "решать назад". Часто бывает, чтобы избежать плохого решения, устранять причины ситуации, потом причины этих причин и так далее. **Послушаем** получившийся кусочек.

Припомним сегодняшние наши достижения

1. Анализ формы музыки, расстановка цезур.
2. Набросок гармонического плана для начал и окончаний каждой части этой формы.
3. Возможно, отдельная гармонизация этих мест.

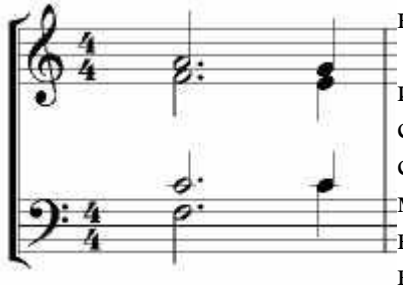
4. Первое внимание к партии баса (после мелодии, разумеется).
5. Правильные удвоения.
6. Плавное, по возможности, голосоведение, избегание параллелизмов, скачков (особенно, скачков на диссонирующие интервалы).
7. Неаккордовые звуки (в том числе и в нескольких голосах одновременно)
8. Технология "решения назад"

Продолжим. Следующее правило относится к гармонизации скачков в мелодии. На грани пятого и шестого тактов нашей задачки

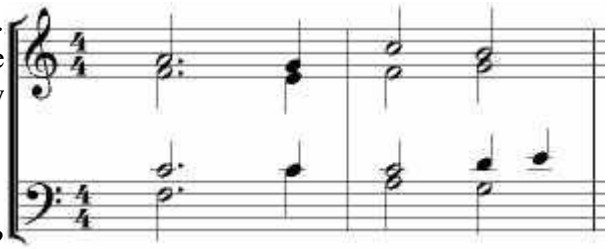


как раз скачок и наблюдается - "соль"-"до" (скачком считается интервал шире терции, помните?). Правило простое: при гармонизации восходящих скачков первый аккорд берется в тесном, а второй - в широком расположении. Соответственно и наоборот. Что это означает? Тесное расположение - это когда два верхних голоса занимают ближайшие тоны аккорда. Ну, если сопрано в до-мажорном трезвучии поет "ми", то тесное расположение предполагает для альта ноту "до", и не иначе; другое будет означать расположение широкое.

Ну, и гармонизуем теперь кусок задачки. Быстренько подбираем аккорды: в мелодии "ля" - очевидно, субдоминанта; "соль" либо доминанта, либо тоника. Дальше "до" - либо тоника, либо субдоминанта. Так. Если это тоника, то перед ней тонику ставить нехорошо, скучно, значит доминанта. Выходит оборот S-D-T - он был бы уместен в конце, очень уж утвердителен, а у нас развитие только началось. Тогда поставим на "до" субдоминанту, а стало быть перед нею доминанту ставить нельзя. Получается S-T-S, что неплохо. Наберем нотки. У нас имеется скачок с тоники на "соль" к субдоминанте на "до", верно? Значит, тоническое трезвучие надо построить "тесно", то есть под "соль" пишем "ми", и остальные две ноты "до" пишем в нижних голосах. Можно даже в унисон, то есть в один звук. Соединим теперь с предыдущим аккордом на ноте "ля":



Дальше субдоминанта снова. Чтобы не звучало нудно и однообразно, давайте возьмем другую краску, сделав созвучие секстаккордом. Тогда бас не будет столь тупо скакать по одним и тем же нотам. В басу "ля". При скачке в мелодии нам нужно широкое расположение аккорда, то есть, в альту нота не выше, чем "фа". А было только что "ми" - что ж, удобное движение, так и напишем. Остался тенор - ему можно позволить остаться на месте, так как "до" - общий для обоих аккордов тон:

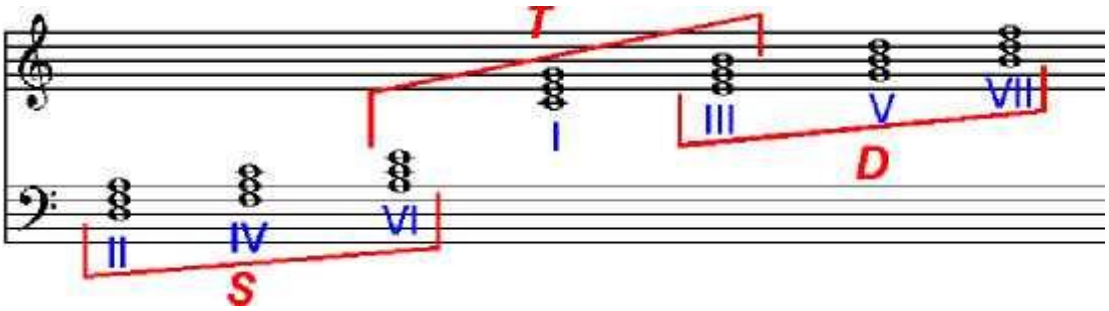


С гармонизацией скачков понятно? Если что, вопросы присылайте, всегда рад. Но вот что делается в четвертом аккорде? Это уже следующая тема сегодняшнего урока:

ВНУТРИФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЗАМЕНА

Так называется ситуация, когда созвучие меняет основной тон, оставаясь в пределах одной функции. Сейчас разжуем это.

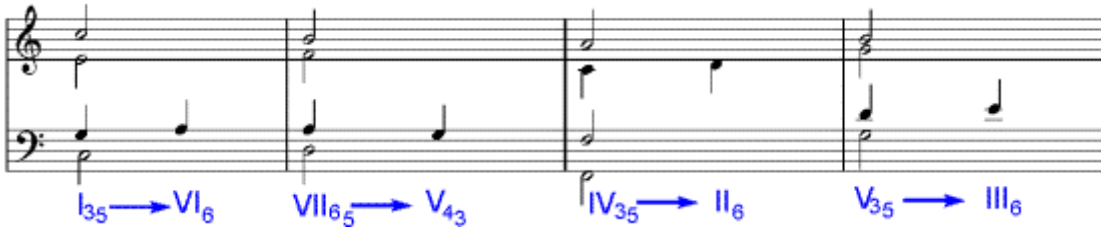
Что такое "функциональная система", нам уже объясняли на "уроках теории музыки". Впрочем, и мне не лень повторить, специально для тех, кто все еще называет аккорды в задачке функциями.Это обычная болезнь студентов училища, однако понятие функции гораздо шире, чем конкретный аккорд. Припомним знакомую схему:



Три функциональные группы. В центре каждой - главные их трезвучия (1-й, 4-й и 5-й ступеней). Так вот, роль или функцию тоники в ладу может выполнять не только трезвучие первой ступени, но и любое из этой группы. Все дело в его окружении. Иными словами, все познается в сравнении. Например, оранжевый цвет на желтом фоне выглядит "красновато", как бы несет "красную" функцию. А на красном фоне - выглядит скорее как желтый, верно? Так же и здесь: если тоническое трезвучие, со всеми его устойчивыми нотами, может служить только тоникой, и в этом качестве нет ничего ярче и конкретнее его, то трезвучие шестой ступени, входящее и в тоническую, и в субдоминантовую группу, имеющее в своем составе неустойчивую ноту, может "перекрашиваться" в зависимости от ситуации. После звучания яркой субдоминанты оно звучит как слабая, смягченная тоника. А после тоники оно же выглядит ласковой и осторожной субдоминантой.

Вот эти, пограничные, трезвучия медианты и субмедианты вполне можно использовать в разных ролях, они могут окрашиваться разными функциями. Например, любую доминанту Вы всегда можете разрешить не в тоническое трезвучие, а в трезвучие 6-й ступени - будет все равно звучать довольно устойчиво, как и положено для разрешения. И можете разрешить ее в 3-ю ступень - тоже будет звучать как бы тоника, но очень смягченная, как бы с сомнением - очень яркий прием, пользуйтесь этим шире.

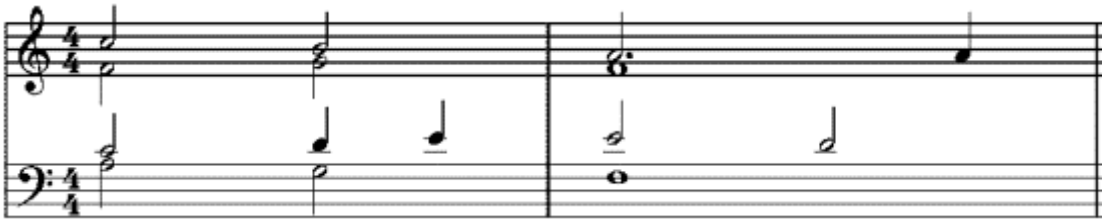
Так вот, внутрифункциональная замена - это переход одного трезвучия в другое в пределах той же группы. То есть, мы можем "протянуть" нужную функцию, сохраняя ее тяготения и неустойчивость, и в то же время, играть все новыми аккордами и полутонами. Для этого лучше всего действовать осторожно, двигая только один голос, - и аккорд преобразится как бы незаметно, вроде как фокус, блик, привкус. Вот несколько примеров таких превращений усилиями одного голоса:



В первом примере игра идет внутри тонической сферы, во втором - доминантовой, затем - субдоминантовой и снова доминантовой.

Вот, ну и вернемся к нашей задачке. Мне потребовалось здесь применить фнутрифункциональную замену вот почему. Нотка "си" в мелодии может означать только что-то доминантовое, поскольку ни в одном терзвучии других групп ее нету. А следом идет нота "ля" - которая в свою очередь может относиться только к субдоминантовой сфере. Выходит, нужно писать последование субдоминанты ПОСЛЕ доминанты. А ходы типа V - IV запрещены, потому что звучит это очень дубово. Вот тут можно воспользоваться тем, что роль какой-либо функции могут играть совсем разные аккорды. Например, если в качестве доминанты применить трезвучие 3-й ступени, то субдоминанта после нее звучит вполне культурно и ушей не режет. Однако просто написать 3-ю ступень тоже не получается, так как после 4-й (рядом лежащей в гамме) очень трудно избежать движения параллельными (гадкими) квинтами. О-кей, возьмем на ноте "си" стандартную дежурную 5-ю ступень, а в течение половинной длительности превратим ее в 3-ю,

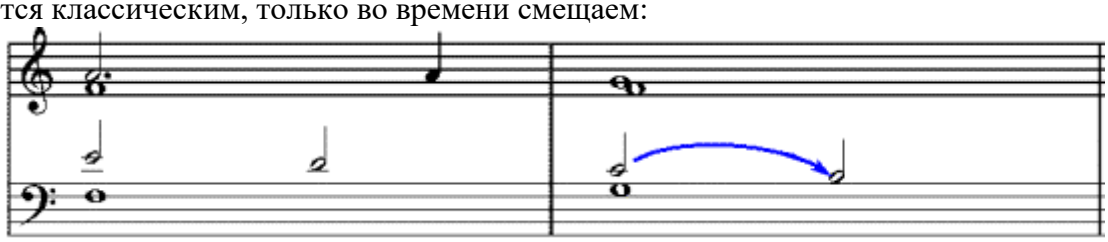
сдвинув один голос, вот и все дела! Теперь звучит гладко и можно писать субдоминанту в следующем такте:



И тут можно изгалиться! Посмотрите, тенор у нас начал петь, вести как бы свою мелодическую линию, а значит, выделился на общем фоне. Так пускай уж, раз он стал так заметен, он продолжает плести эту линию. Согласитесь, наступление субдоминанты в этом такте звучит довольно прямо и устойчиво, как разрешение. А вот тенор - один - пусть останется на неустойчивой для данного аккорда ноте "ми". Он сразу привлечет к себе внимание, а главное, он превратит трезвучие в терпкий септаккорд (с большой септимой - сильный диссонанс). Септаккорд 4-й ступени - почему бы нет?

И снова соорудим - ради тренировки - замену внутри субдоминантовой функции. Пусть вместо "разрешения" в нотку "фа" наш любезный тенор пойдет вниз, к "ре". Тогда аккорд незаметненько преобразится в секстаккорд 2-й ступени. Это тоже субдоминанта, но какая! Минорная!

Ну и напоследок, чтобы тот же тенор не останавливался так вот внезапно, можно разнообразить банальное разрешение в тонику задержанием. Помните? При смене аккорда один голос разрешается с запозданием - это задержание. То есть все голосоведение останется классическим, только во времени смещаем:



Кстати, если Вы заметили, естественное голосоведение в данном случае не позволяет "набрать" в этой доминанте квинтовый тон (ре), и тем не менее, звучит такой аккорд вполне насыщенно.

Можно **послушать**, что у нас получилось сегодня.

Подытожим наши достижения:
- скачки в мелодии гармонизуются широким и тесным расположением аккордов, чтобы аккомпанирующие голоса не "скакали" вслед за мелодией.
- Внутрифункциональная замена - это смена аккордов внутри одной функции.
- Прямые запреты (типа D-S) можно обойти за счет взаимозаменяемости аккордов каждой функциональной группы.
- Движение отдельных голосов на фоне длинных аккордов позволяет обогатить фактуру, привлечь внимание слушателя к другим, кроме мелодии, линиям.
- Следует избегать внезапных перемен в подвижности голосов. Если партия какого-либо голоса получила развитие, начала активно двигаться, то это движение не стоит резко прерывать, надо позволять голосам допеть смысловую фразу до логического конца.
- Не стесняться использовать септаккорды на любых ступенях, а не только на доминанте. Все они имеют неповторимые окраски.

Ну и в качестве тренировочки "между делом" - прошу Вас отыскать в моем решении задачки явную ошибку голосоведения. Я ее обнаружил и сам, но поленился с ней бороться, тем более, что в данных условиях она не бросается "в уши"...

Задания для тренировки

1. Гармонизуйте скачки в мелодии в тональности, к примеру, соль-минор: ноты "си-бемоль" - "ми-бемоль"; "соль" - "ми-бемоль"; "до" - "фа"; и скачки сверху вниз "соль" - "до" "соль" - "ля" "ре" - "фа-диез".

2. Играть вне тональности семь созвучий. То есть нужно определить: трезвучие это или септаккорд. Вне тональности о ступенях речи нет, а надо просто сказать - мажор/минор, и если это септаккорд, то кроме того, большой он или малый. Потом определить обращение. Это просто нужно для тренировки Вашего слуха. Это потом поможет Вам слышать музыку еще до того, как Вы ее напишете, и понимать чужие находки и приемы, не видя нот (ответы вы можете найти в приложении А к настоящему разделу).

3. То же задание, но в тональности. На этот раз нужно определить аккорды по их ролям: какова функция, какая ступень, какое обращение. Не упустите и неаккордовые звуки, если они будут. В ответ тоже можете заглянуть, разумеется, после того, как обдумаете свой, или сдадитесь (ответы вы найдете в приложении Б к настоящему разделу). При этом обратите внимание на широко применяемые аккорды, которым я поленился посвящать целый урок: доминанта с секстой и секстаккорд второй ступени.

Между прочим, запомните одно исключение из правил: в отличие от всех остальных секстаккордов, во II-й ступени не только не запрещается, но и рекомендуется удваивать именно бас. Это потому, что бас этого аккорда находится на IV ступени, значение и вес которой в ладу (главная субдоминантовая нота) оказывается сильнее, чем у основной ноты данного аккорда (II ступень). Хм, вроде как целый маленький урок получается...

4. Не поленитесь повторить для себя, что вообще такое трезвучие, септаккорд, как называются их различные формы, пытайтесь строить всевозможные известные Вам аккорды на бумаге, на слух, голосом, в уме, на клавишах - по-разному.

Анализ музыкальных произведений

Введение

Вначале анализ возник как руководство к сочинению (XVI–XVII вв.), далее развивался как критическая деятельность.

В теории Римана существуют два направления:

5. Исследование технических приемов.
6. Философия, эстетика музыки.

В 30-е годы XX в. В.А. Цуккерман ввел понятие «целостный анализ», т.е. максимальное описание всех сторон музыкального произведения. Любое расчленение предполагает последующий синтез.

Разновидности целостного анализа связаны со специализацией музыканта:

9. Анализ работы исполнителя.
10. Критический жанр (оценочная деятельность данного произведения).
11. Часть музыкально-исторического исследования.
12. Выявление отдельных элементов, закономерностей.

Объектом является музыкальное произведение, приемы и методы его развития.

Понятие «музыкальное произведение» исторически изменчиво. Изучаемые принадлежат к тем сочинениям, для которых неповторимость, индивидуальность важны, то есть:

7. Те произведения, которые не связаны с обрядом, ритуалом, прикладными формами.
8. Те произведения, которые предназначены для слушания от начала до конца.
9. Те сочинения, которые зафиксированы письменно и имеют индивидуального автора.

Этим требованиям начали отвечать произведения с 15 века.

Форма каждого произведения неповторима, но в то же время число законов относительно ограничено. Различные виды искусства едины в своей основе, и в то же время каждое из них обладает своими индивидуальными особенностями. Это связано с тем, что у них разные средства выразительности. Если живопись – искусство красок, то музыка – искусство временное и звуковое, она непосредственно передает чувства, их движение; способна отражать общий характер процессов развития, их постепенность и внезапность, борьбу противоположных начал.

Стиль и жанр

В литературе есть разделение на вокальную и инструментальную музыку, но есть романс-вальс и тому подобное. Музыкальным жанром мы называем разновидность какого-либо произведения.

Жанры могут классифицироваться по разным признакам, например по составу исполнителей, по характеру, обстоятельствам исполнения.

XI. А.Н. Сохор предлагает классификацию по формам музицирования:

1) для массового исполнения, где нет разделения на исполнителя и слушателя (исполнение гимнов, хоралов, революционных песен и т.д.);
2) для слушания, с разделением на слушателей и исполнителей.

Эта классификация основана на классификации Бесселера, у которого есть музыка обиходная и музыка преподносимая.

XII. Разграничение на первичные и вторичные жанры, предложенное В.А. Цуккерманом:

1) массово-бытовые (часто связанные с народной музыкой; хорал);
2) профессиональные (театральная и концертная музыка, в которой могут быть отражены первичные жанры).

Когда мы говорим о музыке быта, надо помнить, что исторически она первична. Различие первичных жанров между собой определяется практикой бытования (колыбельная предназначена для укачивания, поэтому для нее характерен определенный ритм), которая определяет музыкальные средства. Отсюда – своя ритмическая формула, определяющая жанр и стиль. В первичных жанрах происходит отражение жизненных явлений.

XIII. В связи с различными условиями исполнения:

1) театральные (опера, балет, оперетта, мюзикл, музыка к драматическим спектаклям);
2) концертные (симфония, соната, квартет);
3) массово-бытовые (песня, танец, марш);
4) культовые (реквием, месса).

XIV. По кругу образов (В.А. Цуккерман):

1) Лирические;
2) повествовательно-эпические;
3) моторные (куда включаются разновидности движения – танец, марш и т.д.);
4) картинно-живописные.

С.С. Скребков выделил жанры:

5) речь (декламационные);
6) моторность;
7) пение человека.

А.Н. Сохор добавил:

8) инструментальную сигнальность;

9) звукоизобразительность.

XV. В конце концов жанры могут быть:

1) простые (фортепианная пьеса, романс);
2) сложные, включающие в себя простые (опера, балет, симфония и т.д.).

Музыкальный жанр привязан к практике бытования. Но иногда может быть перенос жанра из условий привычного бытования (например, месса исполняется не в храме, а в концерте). Это называется *экстраполяцией жанра.* Возможно и жанровое смешение (например, вальс-симфония, симфония-балет и т.д.).

Итак, *жанр – разновидность музыкального произведения, которая определяется условием бытования произведения.*

Музыкальный стиль – это система музыкального мышления; совокупность всех свойств музыки, определенная комплексом выразительных средств (авторский стиль, стиль эпохи, стиль отдельного произведения).

Стиль определяет художественное единство произведения. Элементы того или иного стиля могут существовать в другом стиле. Возможности стилистических связей внутри одного произведения наиболее ярки, когда есть цитата. Возможны два способа введения цитаты:

5. Возвышающее значение цитаты (Р. Щедрин, «Анна Каренина» – цитата из Чайковского).
6. Принижающее значение, создающее комический эффект («Романс» Д. Шостаковича из «Цикла на слова из журнала “Крокодил”» начинается с темы Dies irae).

Членораздельность формы

Музыкальная форма представляет собой нечто целое. В то же время она членораздельна, т.е. состоит из частей, разделов, отграниченных друг от друга, подобно речи. Момент раздела между любыми частями формы называется *цезурой***,** которая может иметь разную глубину.

Признаки цезуры:

9. Пауза.
10. Остановка на более продолжительном звуке.
11. Повторность мелодико-ритмического рисунка.
12. Смена регистра, динамики.

Обычно ярче всего цезура выражена в главном голосе. Часть формы, отграниченная цезурой, называется *построением*.

Наиболее глубокие цезуры оттенены кадансовым оборотом, который может быть подвержен классификации (рис. 1):

Кадансы

Полные (на Т)

Совершенные
– T_{53}^{1}
– кварто-квинтовый скачок в басу от D к T
– на сильном времени

Несовершенные
– в случае отсутствия одного из пунктов

Неполные (не на Т)

Кроме того, все кадансовые обороты могут быть:

5. Первого рода (без K_{64}).

6. Второго рода (с $К_{64}$), так как они исторически сложились позже вышеупомянутых.

По местоположению в форме кадансы могут быть серединные, заключительные и вторгающиеся.

Музыкальный язык

Музыкознание использует это понятие метафорически. Под музыкальным языком понимается **система музыкальных средств, а также правил их использования.**

К музыкальному языку относятся все музыкальные средства, кроме композиции (как и в литературе). Первый уровень средств соответствует фонетике (звукоряд, совокупность аккордов, типы длительностей), второй – грамматике (правила связывания элементов).

Кроме того, существует разделение музыкальных средств на **главные** (мелодия, ритм, гармония) и **побочные** (тембр, динамика, штрихи, фактура, регистр). Музыка может быть узнаваема только с помощью неизменных главных средств, побочные могут быть изменяемы.

Музыкальные средства не имеют строго фиксированных значений, но существует круг возможностей для выражения той или иной мысли. Например, пунктирный ритм используется в маршах, мазурках. Некоторые из выразительных средств получили специальные названия: мотив судьбы, мотив вопроса (определение Э. Курта). Но любое средство действует в контексте. Например, пунктирный ритм может не выполнять своей функции в других условиях.

Круг образов зависит от условий, где формируется средство. Может быть параллельное действие музыкальных средств (то есть средства направлены на единое восприятие). Может быть противоположное действие музыкальных средств. Например, в песне В. Гаврилина «Два брата» – с одной стороны, драматическое содержание, с другой – использование частушки, которая лишь углубляет драматизм. Или в предыктах: с одной стороны органный пункт – сдерживающее явление, с другой – доминантовый органный пункт усиливает ожидание тоники.

Существуют высокоорганизованные специфические музыкальные средства. К ним относятся высота и ритм (то, что точно измеряется). К неспецифическим музыкальным средствам относят тембр, громкость, темп. Эти элементы можно варьировать.

XX век изменил отношение к этим средствам. Например, высота и ритм могут точно не фиксироваться. С другой стороны, возрастает роль тембра, в частности ударных инструментов. Темп стал выписываться с точным указанием метронома.

Мелодия

Мелодия не является средством. Ей трудно дать определение:

5. Горизонтальное последование звуков (в отличие от вертикального последования – гармонии).
6. Музыкальная мысль, выраженная в линии (Э. Курт, «Основы линеарного контрапункта»).

Для мелодии главное – не сама последовательность звуков, а момент перехода от одного звука к другому. Здесь можно провести параллель с речью: плавное движение от тона к тону, расчлененность построений, ускорение и замедление. Отличие от речи: дифференциация высот в мелодии – глиссандирование в речи. В ритмическом отношении – то же самое.

Мелодия представляет собой единство разных сторон: высоты, ритма, динамики, тембра. Но не все важно для узнавания. Главную роль играют высотная и временная стороны.

В теории существуют два понятия – *мелодия* и *мелодическая линия. Мелодия* – комплексное понятие, включающее в том числе и понятие «мелодическая линия».

Мелодическая линия – высотные изменения, извлеченные из контекста. Основа мелодической линии – секундовое движение. Мелодическая линия дает несколько типов

мелодических явлений: восходящее или нисходящее движение, движение на месте («нулевая мелодийность», по выражению Климовицкого).

Основа мелодического движения – волна, обращенная волна. Самая высшая точка – обычно самая напряженная, она образует кульминацию. Как правило, есть одна главная кульминация, которая может быть взята сразу или уступами (в этом случае возникают местные кульминации).

Понятие кульминации не всегда совпадает с вершиной. По отношению к форме кульминация может быть расположена в точке золотого сечения[34].

Кульминация может быть:

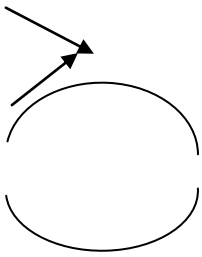
7. Местной (в теме, построении).
8. Общей (во всей форме).
9. Генеральной (как общая, но подкреплена особой выразительностью).

Кроме того, кульминация может быть не только громкой, но и тихой (романс Рахманинова «Здесь хорошо»).

Бывают бескульминационные мелодии (например, в симфониях Бородина).

Скачки в мелодии должны быть уравновешены. Это связано с вокальной музыкой (напряжение связок и последующее их ослабление).

На рис. 2 представлены типы мелодических линий (по Мазелю):



– вершина-источник;
– вершина-горизонт;
– волна;
– обращенная волна.

Рис. 2. Типы мелодических линий

Лирические мелодии часто начинаются с вершины-источника (это характерно для Чайковского).

Ритм

Ритм присущ всем явлениям жизни, но в искусстве проявляется особенно сильно. В античности ритмическую теорию связывали со стихом. Для разных национальных культур характерна различная доля ритма (сравните африканскую и русскую культуру). В XX веке роль ритма возрастает.

Ритм – временная и акцентная сторона музыкального произведения.

Это понятие имеет широкий смысл, включающий все явления временного параметра: темп, агогика, пропорция формы. В узком смысле это последовательность звуков, их временное соотношение.

В теории существует еще одно понятие – *метр,* т.е. ритмическая упорядоченность, основанная на соблюдении одной меры.

Системы организации метра

Музыкальная система берет основу из античной стиховой системы – системы стиховых стоп. В ритмике античности наименьшей единицей времени, связанной с пульсом человека, была *мора* (примерно равная 0,5–1 секунде).

Мора ⏑, макродисемос –.

Соотношение долгого и краткого слогов давали стопы, при этом акценты не имели смысла. Из них возникли музыкальные стопы с соотношением сильного и слабого времени в мотивах.

Двухсложные стопы: ⏑– – ямб, –⏑ – хорей.

Трехсложные стопы: –⏑⏑ – дактиль, ⏑–⏑ – амфибрахий, ⏑⏑–– анапест.

---

[34] Чтобы найти точку золотого сечения, надо общее количество тактов умножить на 0,62.

Четырехсложные стопы: ‒◡◡◡ – 1 пеон, ◡‒◡◡ – 2 пеон, ◡◡‒◡ – 3 пеон, ◡◡◡‒ – 4 пеон.

Последование двух долгих слогов в языке называется спондеем, двух кратких – *пиррихием*.

В античном мире это была квантитативная система, т.е. основанная на количественном времени (времяизмерительная ритмика). В конце XIX – начале XX века проявляется интерес к античной ритмике (А.С. Аренский, цикл пьес ор. 28 на античные ритмы).

В XII–XIII веках образуется модальная система – свод обязательных ритмических формул (модусов). Всего существовало 6 модусов, каждый из которых основывался как бы на трехдольности:

1 модус – ηθηθ|ηθη;

2 модус – θηθη|θηθη|;

3 модус – η.θη|η.θη|;

4 модус – θηη.|θηη.|;

5 модус – η.η.|η.η.;

6 модус – θθθθθθ|θθθθθθ.

Каждый модус выражал определенный аффект: 1 – радость, 2 – скорбь, 5 – торжественность. 5 модус использовался преимущественно в теноре (cantus firmus); 6 употреблялся редко.

В XII–XVI веках существовала мензуральная система – система длительностей, возникших с делением на 2 или 3 более мелких длительности.

К XVII веку сложилась тактовая система с соотношением ударных и безударных долей (сильных и слабых). Здесь главную роль стало играть расстояние от одного ударного до другого. Это квалитативная (качественная) система.

В музыке XVII–XVIII веков размеры не менялись. Позже возник переменный размер, но при этом не изменилась сущность данного метра. Внутри тактовой системы мы можем говорить о стопах, но несколько в ином смысле, нежели в античности.

Мельчайшей единицей темы становится *мотив (это единица, как правило, включающая одну сильную долю). Если есть две доли, то речь идет о сдвоенном мотиве.*

Мотив может делиться на более мелкие ритмические группы – *субмотивы* (В.А. Моцарт, Симфония №40, 1 ч., ГП).

В музыке со строгой метрикой сильные времена разных тактов не равны по тяжести. Можно различать легкие и тяжелые такты – стопы высшего порядка (по определению Г.Э. Конюса, «такты высшего порядка»).

Границы мотивов и тактов могут не совпадать, но количество их одинаково. Часто мотив противоречит такту (гемиола).

Для уяснения метра надо услышать по крайней мере 2 мотива, поэтому наименьшим элементом, определяющим метр, является *фраза.* Иногда фраза может не делиться на мотивы.

Функции частей музыкальной формы

Независимо от общего количества тем в произведении каждая часть имеет свое назначение или функцию в форме.

Существуют 6 функций частей формы:

13. Вступительная. Вступление – построение, которое появляется перед основной формой или ее частью.
14. Экспозиционная – изложение темы.
15. Связующая – между проведениями различных тем или разделами формы.
16. Серединная – построение, размещенное между другими или подобными по содержанию частями (как разновидность – разработка).

17. Репризная – повторное проведение темы (или тем) после какой-нибудь другой музыки. Репризность является одним из важнейших принципов формообразования, так как большинство музыкальных форм основано на применении реприз.

18. Заключительная.

Самостоятельный тип изложения имеют только экспозиционная, серединная и заключительная функции.

Признаки экспозиционной функции (и типа изложения): полное или относительно полное изложение темы, господство одной тональности, заключительный каданс. *Признаки серединной функции* (и типа изложения): дробное проведение темы или включение новой темы, тонально-гармоническая неустойчивость, серединный каданс или предыкт в конце. *Признаки заключительной функции*: фрагментарное изложение темы, тонально-гармоническое кадансирование, использование субдоминанты, применение регистровых сопоставлений.

Связки соединяют разные части формы в единое целое:

а) мелодический ход на фоне какой-либо гармонии;

б) несколько повторений каденций на тонике предыдущего раздела, за которыми следует модуляционный переход к тональности следующей части;

в) модуляционный переход;

г) разные виды секвенций (чаще всего модулирующие).

Предыкт – подготовление части формы. Выражен он следующими способами:

а) звучит аккорд доминантовой группы из будущей тональности, иногда фигурационно;

б) доминантовая гармония подается на сильных долях, в четных тактах, чередуясь с другими аккордами;

в) вводится доминантовый органный пункт.

Л. Мазель отмечает такие функции:

13. Изложение (экспозиция), т.е. первоначальное проведение.
14. Связующая часть («ход»).
15. Середина – между двумя сходными частями. Важным частным случаем середины является разработка.
16. Реприза.
17. Дополнение.
18. Вступление.

У С.С. Скребкова подобная классификация:

13. Изложение темы.
14. Связующая часть.
15. Середина.
16. Реприза.
17. Вступление.
18. Заключение.

Принципы развития в музыкальной форме

Музыкальная форма, развертываясь во времени, представляет собой процесс, т.е. развитие. В связи с этим особую важность имеют основные принципы развития музыкального материала (рис. 3):

Повторение	Измененное повторение	Разработка	Производный контраст	Контраст сопоставления

Удаление от первоначального материала

Рис. 3. Принципы развития в музыкальной форме

1. Повторность – точное повторение материала, иногда с той же каденцией.

2. Видоизмененная повторность (вариационность) – изменяется фактура, частично – гармонический план при сохранении размеров и каденций.

3. Разработка – проведение темы (или ее мотивов) частично из предыдущего раздела; при этом могут изменяться ее структура, тональность, она может проводиться на другой высоте или в другом голосе; используются секвенции.

4. Производный контраст – такое изменение предыдущей темы, которое приводит к появлению новой;

5. Контраст сопоставления – образуется в результате введения новой темы, которая вместе с предыдущей образует единое целое.

Для всех принципов развития темы существует ряд приемов превращения, которые называются *тематической работой*.

Способы преобразования мелодико-тематических построений (по С.С. Скребкову)

13. Мелодическая орнаментация с использованием неаккордовых звуков или обогащение темы новыми аккордовыми звуками.
14. Растяжение или сжатие каких-либо интервалов.
15. Обращение, то есть предоставление интервалам противоположного направления.
16. Увеличение (аугментация) или уменьшение (диминуиция).
17. Возвратное (ракоходное) движение, то есть проведение построения от конца к началу.
18. Проведение со смещением на другую долю такта.

Мелодико-синтаксические структуры

Периодическая повторность мелодико-ритмического оборота служит важным фактором закономерно упорядоченного расчленения небольших построений. В связи с этим в основе классификации мелодико-синтаксических (мелодико-тематических) структур лежит соотношение мотивной повторяемости или неповторяемости (подобие или неподобие).

1. Периодичность – последовательность элементов одинаковой продленности (за количеством тактов – 4+4, 2+2+2+2, 1+1+1+1).

2. Сложение (суммирование) – сопоставление двух или нескольких построений со следующим объединительным построением, которое равняется их сумме (2+2+4, 4+4+8 и так далее).

3. Дробление – сопоставление построения со следующими за ним более короткими построениями, которые равняются ему в сумме (4+2+2, 8+4+4 и так далее).

4. Дробление с замыканием (или суммированием) (2+2+1+1+2, 4+4+2+2+4 и так далее).

5. Двойное суммирование (1+1+2+4, 2+2+4+8).

Период

Период – это изложение законченной или относительно законченной музыкальной темы, завершенное кадансом.

Термин «период» идет от древнегреческой метрики и означает буквально «круговой ход».

Основное применение периода – часть более крупной формы. Основная функция – экспозиционная, дополнительная – неэкспозиционная.

Период выступает и как самостоятельная музыкальная форма, начиная с эпохи романтизма, где появилась эстетика фрагмента, сказавшаяся также и в возникновении кратчайших стихотворений. В музыке традицию периода в качестве формы отдельного сочинения заложил Шопен в цикле «Прелюдий».

Признак окончания периода – полная совершенная каденция.

Классификация структурных видов периода делается на основе нескольких критериев:

XV. По количеству предложений или отсутствию делений на предложения:

1) период из двух или трех предложений;
2) период единого строения (слитный):

A

(a).

Период единого строения может иметь непрерывное гармоническое развитие с единственным кадансом в конце.

XVI. По тематическому сходству или несходству начал предложений:

1) *период повторного строения* (a+a).

(a+a') Штрих означает несущественные фактурные изменения: перенесение в другой регистр, орнаментику, распевание.

($a+a_1$) Единица означает существенные структурные или тонально-гармонические изменения;

2) *период неповторного строения* (a+b);
3) *период секвентно-повторного строения* (иногда не выделяют как самостоятельный вид периода) – второе предложение повторяет первое на другой высоте ($a+a_1$);

XVII. По метрическому признаку:

1) *квадратный* (количество тактов кратно 4):

(a + a) или (a + b)
4 4 8 8;

2) *неквадратный.*

Неквадратность может возникать из-за:

с) *расширения (*внутри периода, до каденции, за счет секвенции, прерванного оборота, интенсивного внутреннего развития):

($a + a_1$)
4 5.

Расширение следует отличать от дополнения: последнее повторяет уже достигнутую заключительную каденцию и возможно лишь после окончания периода:

(a + a) доп
4 4 2;

б) *сжатия* (усечения) второго предложения (редко) (Мендельсон, Песня без слов №30);

в) *наложения* (совпадение окончания предыдущего построения с началом следующего):

($a+ a_1$)
8 8;

г) органической неквадратности (характерно для русской музыки, где количество тактов в предложениях может быть равно 5, 6, 7 и т.д.).

XVIII. По тонально-гармоническим признакам:

1) *однотональные* (начинаются и заканчиваются в одной тональности);
2) *Модулирующие* (заключительный каданс в иной тональности, нежели начало периода);
3) при одинаковом серединном и заключительном кадансах образуется *период из тождественных предложений* (используется часто в пьесах для детей, в музыке с народным оттенком);
4) завершенные неустойчивым кадансом (редко).

XIX. По степени тематической развитости:

1) элементарные (построение типа периода);
2) развитые.

В элементарных периодах тема только излагается, а в развитых – не только излагается, но и содержит мотивную разработку, больше во втором предложении.

XX. По степени завершенности:

5) *замкнутый* (заканчивается тонической функцией в основной или побочной тональности):

(a+a)

D T;

6) *разомкнутый* (заканчивается не на тонике):

(a+a)

D D.

Разомкнутый период может в самом конце вообще избежать какой-либо каденции и перейти в следующий раздел формы. Это часто встречается в темах средних частей, эпизодах рондо и т.д. (Бетховен, соната №20, менуэт).

XXI. По взаимодействию с другими формами, возникающему при совпадении периода с произведением (с чертами простых форм, рондо, вариаций, сонатной формы):

1) аналогия с двухчастной формой (aaba) (Бетховен, 7 соната, II ч.; Чайковский, 6 симфония, I ч., ПП). Такой же эффект создает расширение третьего предложения:

$(a+b+b_1)$ – Бетховен, финал 8 сонаты;

4 4 8.

2) черты простой трехчастной формы естественны для периода из трех предложений, где переход от второго к третьему идентичен соотношению середины и репризы трехчастной формы:

$(a+a_1+a_2)$ – Шопен, прелюдия №9; Чайковский, симфония №5, II ч.;

3) с чертами вариационности: Шопен, Ноктюрн Es-dur;

4) с сонатными отношениями – чаще в сложном периоде:

(ab+ab)

D T.

В XIX–XX веках:

(a доп + a_1 доп)

→D D T T (Шопен, Ноктюрн ор. 72 №1).

Классическим видом является период повторного или неповторного строения, квадратный, с полным совершенным заключительным кадансом, несущий экспозиционную функцию.

Форма периода в существенной мере организуется гармоническими кадансами предложений. Предложения – это наиболее крупные части периода. Между двумя кадансами периода образуется функциональное тяготение на расстоянии.

Сложный (двойной) период имеет две структурные разновидности:

5) из 4 предложений, объединенных попарно в 2 сложных предложения с 4 кадансами;

6) из 2 сложных предложений, не делящихся на простые, с двумя кадансами. При этом первое предложение модулирует.

Сложный период отличается от простого повторного (или варьированно повторенного) тем, что при простом повторе заключительный каданс остается тем же, хотя могут быть небольшие изменения в фактуре, а в сложном периоде меняется заключительный каданс.

Периоды могут быть очень больших размеров. Например, в Скерцо h-moll Шопена период состоит из двух предложений по 60 тактов с разными каденциями.

Примерные схемы периодов

(a+a) – предложения периода. Скобка говорит о замкнутости;

4 4 – количество тактов в предложении;
D T – каденции;
a-moll – тональность периода.

Это период повторного строения (1 строчка), квадратный (2 строчка), однотональный (последняя строчка), замкнутый.

(a + b)
4 6
D T
E-fis

Период неповторного строения, неквадратный (за счет расширения), модулирующий, замкнутый.

Простые формы

Простой называется двух- или трехчастная форма, первая часть которой представляет собой период, а остальные не содержат более сложных структур.

Иногда их называют «песенными» благодаря жанровым связям с песнями и танцами, выражающимися в характере тематизма и симметрии структур.

Область применения – и как часть более крупной формы, и форма пьес-миниатюр.

Простая двухчастная форма

Первая часть, в которой экспонируется основная музыкальная тема, представляет собой период. Во второй части происходит последующее развитие и завершение музыкальной мысли.

Первый период часто модулирует в доминантовую или параллельную тональность. Вторая часть заканчивается в главной тональности. Тональная замкнутость является основным признаком завершенности и самостоятельности двухчастной формы.

В вокальных произведениях, написанных в простой двухчастной форме, иногда есть вступление и заключение (по типу коды), небольшие и несложные по характеру.

В целом общими чертами простой двухчастной формы являются связь с бытовыми жанрами, песенно-танцевальный тематизм, небольшие размеры, четкость строения, опора на квадратность, симметрия.

Существуют 2 разновидности этой формы:

5) репризная;
6) безрепризная.

Безрепризная простая двухчастная форма особенно непосредственно определяема песенно-танцевальными прототипами, с соотношением частей наподобие запева и припева. В такой форме нередко образуется масштабно-тематическая структура «пара периодичностей»:

A B
(a+a) (b+b).

Этот тип характерен для рефренов рондо, танцев.

Простая двухчастная безрепризная форма может представлять собой и мотивное развитие, иногда весьма широкое.

Репризная простая двухчастная форма содержит во второй части повтор одного предложения первой части:

A B
(a+a) (b+a).

Это предложение иногда расширено. Помимо функции репризы форма примечательна наличием функции середины в зоне золотого сечения. Логическому объединению такой формы служит возникновение в ней масштабно-тематической структуры «дробление с замыканием»:

A B
(a+a) (b + a)
4 4 2+2 4.

Двухчастная репризная форма типична для венских классиков, у которых она входит как составная часть в более крупную форму: тема вариаций, рефрен рондо, часть сложной трехчастной формы.

Функции второго периода не сводятся только к оттеночному контрасту. Он может развивать, продолжать мысль первой части.

По масштабам 2-я часть обычно такая же, как и первая, но изредка может превосходить ее по размерам (Глинка, «Венецианская ночь»).

Для этой формы характерно повторение каждой части, а иногда – только второй.

Простая трехчастная форма

Эта форма одна из самых универсальных по содержанию. Если в эпоху барокко эталонной была форма из двух частей, то музыкальная классика, аккумулировавшая нормы абсолютной музыки, ввела в качестве эталона зеркально-симметричную форму. Совершенство трехчастной формы объясняется ее исторически сложившимися источниками:

Из французской эстетики заимствована идея симметричной стройности и завершенности, подобно зданию с двумя крылами, туловищу с двумя руками (сравнения Монтескье); из немецких философских установок – риторическая трактовка трехчастной формы:

А – изложение мысли;

В – анализ, обсуждение мысли;

А (реприза) – возвращение и утверждение первоначальной мысли.

Разновидности простой трехчастной формы (по Мазелю[35]):

5. С контрастной серединой.
6. С развивающей серединой.

Простая трехчастная форма близко примыкает к простой двухчастной репризной форме, т.е. повторяет в репризе материал первой части, но в отличие от двухчастной здесь повторяется *весь* начальный период (хотя цезура перед второй частью обычно глубже, чем после нее). I часть – период любого типа. В большинстве случаев середина не уступает по размеру начальному периоду, а чаще – превосходит. В такого рода серединах форма, как правило, не складывается, представляя собой ряд построений. С гармонической стороны середина неустойчива; в конце часто бывает предыкт к III части.

Середина типа развития может быть контрастной по материалу, но при этом развиваться, не образовывая структуры.

М. Бонфельд отмечает три вида развития материала (соответственно, три вида середин):

1. Связка – минимальный уровень интенсивности развития. Это сказывается в полном или почти полном отсутствии гармонического движения:

А св А.

2. Продолженное развитие – для него характерно внутреннее интонационно-тематическое единство самого материала и способа его преобразования:

А A_1 А.

3. Разработочное развитие – всегда членится на разделы, отличающиеся друг от друга материалом или способом его преобразования:

А Разв. А.

Контрастная середина представляет собой экспозиционный период на новом материале. Это характерно в большей степени для танцев. Принципом соотношения между крайними частями и серединой в этом случае является сопоставление.

Возможна и *составная середина* из двух разных тем, иногда контрастных. При этом если каждая из них оформлена в виде периода, то форма целиком становится

---

[35] В.Н. Холопова выделяет следующие разновидности: однотемная и двухтемная.

промежуточной между простой и сложной (см. тему «Разновидности сложной трехчастной формы»).

Самый простой тип середины – *транспонирующая:* в этом случае тема первой части транспонируется в подчиненную тональность. Это характерно для танцев (Прокофьев, Марш из «Детской музыки»; Вебер, Лендлер из «Вольного стрелка»).

Реприза – повтор первой части. Реприза бывает:

27. *Точная.*

28. *Расширенная* – никаких изменений, кроме величины, не возникает (Бетховен, первая часть скерцо фортепианной сонаты №2).

29. *Сокращенная* – масштаб ненамного сокращается, но также не возникает более никаких существенных изменений (Бетховен, Трио из менуэта фортепианной сонаты №1).

30. *Варьированная* (мелодически, гармонически, ритмически, фактурно, может быть с элементами полифонии, с подголосками).

31. *Динамическая* (или *динамизированная*) (при сквозном развитии). В этом случае реприза совпадает с кульминацией, и вся форма становится динамизированной (Мендельсон, Песня без слов e-moll).

32. *Инотональная.* При этом вступает тематическая реприза, но в подчиненной тональности. Главная тональность возвращается внутри периода постепенно (Метнер, Сказка fis-moll).

33. Изредка встречается *ложная* реприза: тема лишь начинается в подчиненной тональности, а потом *целиком* проводится весь период в основной тональности (Бетховен, соната №4, 2 ч.).

34. Реприза *тональная, но не тематическая*: ABC. Чаще всего встречается в вокальной музыке и связана с постоянным обновлением содержания (Чайковский, Ария Онегина).

35. Продолжающая: A A_1 A_2. Реприза продолжает развитие, начатое в середине. Часто можно встретить у Вагнера.

36. *Синтетическая* (или синтезированная). Такая реприза соединяет материал первой и второй частей (Мусоргский, «Два еврея…» из «Картинок с выставки»).

37. Неполная. На долю репризы приходится первое предложение периода, а второе смещается в коду.

38. Структурно превышающая реприза, где вместо периода дается простая трехчастная форма, а вся форма становится прогрессирующей трехчастной формой (термин В.А. Цуккермана):

Чайковский, «Ромео и Джульетта», ПП

A B A C A

8 20 8 14 8.

39. Рассредоточенная реприза. Характерна для Дебюсси. Два совпадающих классических признака репризы – проведение главной темы и утверждение главной тональности – здесь расщепляются (Дебюсси, «Дельфийские танцовщицы»).

Возможны случаи, когда трудно решить, что в репризе: предложение или сокращенный период. В этом случае форма называется *простой репризной* или *двух-трехчастной* (Бетховен, Соната №15, 2 часть).

В простой трехчастной форме могут быть вступление и кода. Иногда вступление содержит самостоятельный материал, может участвовать в последующем развитии. Кода

по масштабам может быть значительной и, если форма с контрастной серединой, может подытожить материал[36].

В простой трехчастной форме могут быть повторы частей. Обычно повторяется отдельно первая часть, а вторая – вместе с третьей. Как правило, вторая часть отдельно не повторяется.

Область применения формы:

5. Форма самостоятельного произведения – самая распространенная.
6. Как часть более сложной формы – сложной трехчастной, темы рондо или вариаций, изредка – ГП сонатной формы.

Разновидности простой трехчастной формы

Для простой трехчастной формы характерны повторения, точные или видоизмененные. Разным вариантам таких повторов даны названия.

5. АВАВА – трех-пятичастная форма. В основе лежит трехчастность, но вторая и третья части – с выписанным повтором. В результате возникает последование пяти частей.
6. Если при повторении частей происходят существенные изменения, к которым относятся тональная транспозиция, перегармонизация, фактурно-динамическая трансформация, изменение структуры, образуется двойная трехчастная форма А В A_1 B_1 A_2, либо тройная трехчастная форма А В A_1 B_1 A_2 B_2 A_3 (Шуман, «Эвсебий»).

Эта форма характерна для композиторов-романтиков.

Сложная трехчастная форма

Это такая репризная трехчастная форма, в которой первая часть изложена в простой двух- или трехчастной форме, а остальные не содержат более развитых структур. Середина, как правило, контрастна крайним частям.

Термин «сложная» не обязательно предполагает большие размеры. Имеются очень скромные по масштабам произведения в этой форме.

Большое количество сложных трехчастных форм было создано в классическую эпоху, в частности с точными репризами, и это отвечало характерным представлениям европейского Просвещения. Крепость и устойчивость репризы в этой форме созвучна мажорному ладу, преобладающему у венских классиков.

Существуют два основных вида сложной трехчастной формы:

5. С серединой типа трио.
6. С серединой типа эпизод.

Исторически сложная трехчастная форма подготовлена традицией барочной сюиты с ее последованием танцев типа менуэт I – менуэт II – менуэт I. С конца XVII века менуэт и тому подобные стали выступать совместно с трио (два гобоя и фагот) или мюзетом.

Сложная трехчастная форма с эпизодом восходит к вокальному истоку и стоит ближе к арии da capo. С середины XIX века трио и эпизод перестают существенно различаться.

Область применения формы широка: средние части симфоний и сонат, отдельные пьесы, части сюит, номера балетов и опер.

Помимо основных частей в этой форме бывает вступление (редко) и кода (часто), а также связки (в основном к репризе).

Первая часть обычно замкнута тонально и имеет простую форму, тематически однородную. Но в качестве первой части могут выступать формы более высокого ранга:

9. Вариации (Allegretto из 7 симфонии Бетховена; II ч. «Шехеразады» Римского-Корсакова).

---

[36] Если кода строится на материале середины, то могут возникнуть сонатные отношения по тональному признаку. Так, I и III части будут ассоциироваться с ГП, а середина и кода – с ПП.

10. Рондо (II ч. Сонаты №9 Прокофьева).
11. Концентрическая форма («Порыв» Шумана).
12. Сонатная форма – полная или без разработки (Скерцо 9 симфонии Бетховена; Скерцо «Богатырской» симфонии Бородина).

Вторая часть – *трио* – обладает самостоятельной темой, тональной устойчивостью, самостоятельной формой. Трио может быть гармонически разомкнуто, содержать связку к репризе. Его самостоятельность выражается и в тональном соотношении: помимо главной избирается одноименная, S, VI, $VI^{н}$ (для мажора), III (для минора). Наиболее редка тональность доминанты. Изредка может быть однотерцовая (Чайковский, Andante из Второго квартета).

Форма трио – период, простая двух- или трехчастная форма. Возможна составная средняя часть – два трио подряд (Бетховен, Скерцо из 6 симфонии) или три трио подряд (Шопен, Мазурка C-dur op. 56 №2). Связки от трио к репризе иногда строятся на переплетении окончившейся темы трио и ожидаемой темы репризы («Порыв» Шумана).

Вторая часть – *эпизод* – обладает самостоятельной темой, но имеет серединное строение с тонально-гармонической неустойчивостью и связкой к репризе. Наличие эпизода свойственно средним медленным частям циклов и отдельным пьесам (Бетховен, Largo из Четвертой сонаты).

Третья часть – *реприза* – имеет смысл утверждения первоначальной мысли и архитектонического уравновешивания формы. В связи с этим обязательно возвращение первой темы и тональности. Но структурные варианты репризы разнообразны:

13. Da capo – классический вариант точной репризы. Встречается не только в менуэтах из симфоний Гайдна и Моцарта, но и в более позднем периоде.
14. Варьированная – часто встречается в условиях медленного темпа (Рахманинов, Баркарола).
15. Сокращенная – связана с психологией: известное требует меньшего времени для восприятия. У Бетховена отбрасываются знаки повторения разделов внутри формы. Иногда сокращение переходит в коду.
16. Синтетическая – объединяет темы крайних и средней частей (Глинка, Хор из II действия «Ивана Сусанина»).
17. Инотональная (Прокофьев, Менуэт из балета «Ромео и Джульетта»).
18. Изредка встречается динамизированная реприза (Шопен, Ноктюрн c-moll).

Кода – необходимое обобщение. Отсутствие коды в некоторых классических менуэтах и скерцо создает эффект некоторой незавершенности. Обобщение может быть на теме А или В, или синтетически может вводиться новая тема (в сценических произведениях) (Бизе, увертюра к опере «Кармен»).

Разновидности сложной трехчастной формы

7. Промежуточная между простой и сложной трехчастной формой. От простой трехчастной формы промежуточная отличается строением средней части, от сложной – строением крайних частей. Крайние части представляют собой период, а середина – простую двух- или трехчастную форму: A BC A или A BCB A (Шуберт, Музыкальный момент f-moll).
8. Двойная сложная трехчастная форма ABA1B1A2 возникает у композиторов, тяготеющих к широкому мелодическому развертыванию материала (Шуберт, Малер).
9. С чертами других форм:
   a) концентрической. Этот случай – в промежуточной между простой и сложной трехчастной;
   b) черты рондо – с добавочным рефреном;
   c) с чертами сонатности благодаря преобразованию темы середины в коде;

d) с чертами сюиты благодаря принципу контрастности (Большой блестящий вальс Шопена: A B C d A Кода).

Сложная двухчастная форма

Это такая форма, в которой хотя бы одна из частей является простой формой[37].

Эта форма обязательно контрастна, так как внутри каждой части уже есть развитие.

Классификация осуществляется по структуре, а не по тематизму.

7) *Уравновешенный тип.* Части равнозначны по структуре, масштабу, смыслу.

8) *Хореический тип.* Вторая часть играет роль большой коды. По структуре первая часть более сложна, а вторая может быть не оформлена структурно.

9) *Ямбический тип.* Вторая часть более развита, а первая может иметь значение вступления.

Применение – преимущественно вокальная музыка, так как наличие поэтического текста может не предполагать возврата тематического материала.

В инструментальной музыке слишком контрастные части могут привести к сложности их соединения.

Типичное строение частей – простые формы, среди них трехчастная с развивающей серединой, а двухчастная – контрастная. Связь частей может быть тональной, жанровой, тематической, образной либо по принципу контраста.

Если одна из частей уже написана в сложной форме, то целиком форма называется вдвойне сложной, или сверхсложной.

Обрамление и концентрическая форма

Обрамление – это однократное опоясывание формы. Может встречаться на любом уровне формы (в теме, во всем произведении).

Концентрическая форма – та, в которой до середины нет ни одного повторения, а обрамление возникает не менее двух раз:

A B C B A или ABCDCBA.

Концентрическая форма может быть простой или сложной в зависимости от строения частей.

В чистом виде она встречается редко, но принцип концентричности заложен в других формах:

5) в промежуточной форме между простой и сложной трехчастной: A BCB A (Шопен, Мазурка ор. 41 №2);

6) в сонатной форме с зеркальной репризой (Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»).

В концентрической форме между частями возможны связки.

Концентричность характерна для музыки XX века, так как ощущается распад тональности, она уже не является скрепляющим средством, а форма выдвигается на первый план. Большую роль играет ракоход (Хиндемит, опера-скетч «Туда и обратно»).

Репризы в концентрической форме могут быть сокращенные, динамизированные, так как для формы характерна непрерывность развертывания. Схема часто такая: A B C B_1 A_1.

Концентрической называется форма с зеркально-симметричным расположением двух или более пар частей относительно центра.

Рондо

В поэзии рондó – наименьшая определенная строфическая организация стиха, сложившаяся в средневековой французской поэзии XIV–XV веков как жанр рондо восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки.

---

[37] Определение М.И. Ройтерштейна.

Ро́ндо («круг») в музыке – форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся темы (рефрена) с другими эпизодами.

Эпизод может быть оформлен и не оформлен структурно. Рефрен по структуре – период либо простая двух- или трехчастная форма. Между частями могут быть связки. Для рондо характерно наличие коды. Рефрен может варьироваться, прежде всего мелодически, может сокращаться до периода, что характерно для серединных проведений.

Слово «рондо» может обозначать жанр и скрывать форму (соната или рондо-соната). Для этой формы не характерна область драматического, но иногда может быть медленное рондо.

Рондо французских клавесинистов

Это первый этап развития рондо, относящийся к XVII – первой половине XVIII века. (Рамо, Куперен, Дакен; в России – Бортнянский).

В особенностях рондо данного типа сказались характерные черты эстетики «просвещенного вкуса» эпохи французского классицизма: идея Руссо о «подражании природе» в программной изобразительности пьес, культ рациональной упорядоченности, символом которой стал Версальский сад, с деревьями, подстриженными в виде конусов и шаров; избегание резких контрастов, тем более конфликтов: «Хотите лишить музыкальную пьесу выразительности и таланта? Введите туда контраст…» (Д. Дидро).

Особенности:

13) Многочастность: обычно 7-9 частей, редко – 5 ч.

14) Части небольшие по размерам: рефрены в форме периода, а эпизоды не сложнее периода.

15) По материалу эпизоды мало контрастны и в тематическом и в тональном отношении. Может быть та же тональность, что и в рефрене, но с неустойчивыми функциями.

16) Эпизоды имеют тенденцию к постепенному разрастанию к концу формы.

17) Между эпизодом и рефреном *связок нет*, нет коды и вступления.

18) Рефрен обычно проводится без изменений.

Сам рефрен обычно называется «рондо», а эпизод – «куплет». Для рондо этого периода характерны названия, что не является программой.

Рондо Филиппа Эммануила Баха

Эстетика Ф.Э. Баха, выразившаяся в его рондо, прямо противоположна галантной классицистской уравновешенности французских клавесинистов – она созвучна течению «Буря и натиск».

Характеристики рондо те же, что и у французских клавесинистов: много частей, части небольшие по размерам, но есть свои особенности:

11. Рефрен может менять тональность.

12. Не сохраняется структура рефрена благодаря внутреннему развитию. Рефрен иногда становится похож на эпизод.

13. Есть эпизоды ярко фантазийного характера.

14. Размеры эпизодов и рефренов разные, но форма рондо сохранена.

15. Яркая контрастность между частями и внутри них.

Эту форму иногда называют «фантазия с рефреном».

Рондо Венской классической школы

В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена после «Бури и натиска» стиля Ф.Э. Баха форма рондо опять вступила в период эстетической регламентации. Но теперь она вместила в себя и разработочное развитие, и глубину контрастов, и эталонное равновесие многообразия и единства.

Область применения: финалы и медленные части инструментальных циклов, отдельные пьесы.

Композиционные особенности:

11. Стабилизация преобладающей пятичастной структуры со схемой ABACA (RARBR), с более крупными составными разделами – простая двух- и трехчастная форма в рефрене, а иногда и в эпизодах.
12. Контраст между рефреном и эпизодами усиливается к концу, поэтому возникает зависимость: 2-й эпизод ярко контрастен, что подчеркивается тонально (1-й эпизод в D, 2-й – в S или одноименной тональности).
13. Между частями возможны связки. Типична связка к первому эпизоду. Второй должен наступить неожиданно, поэтому связка к нему не типична. Часто бывают связки от эпизодов к рефрену.
14. Рефрен в средних проведениях может варьироваться или сокращаться, но всегда проводится в основной тональности.
15. В некоторых рондо может быть ложный рефрен: частичное проведение рефрена в побочной тональности, за которым следует настоящий рефрен. Ложный рефрен относят к связке (Бетховен, Рондо ор. 51 №1).

У Бетховена происходит симфонизация рондо.

Кода возникла в результате необходимости привести контрасты к эстетическому единству, а кроме того, получить еще одну возможность разработочного показа тематического материала (в финале 10 сонаты Бетховена в связке к коде сначала обыгрывается эффект ложной репризы).

Рондо XIX и XX века

Среди западных композиторов-романтиков новый этап в развитии рондо составило творчество Шумана. Композитор придал пьесам в форме рондо программные названия: «Арабески», «Венский карнавал», «Новеллетта». Шуман значительно расширил жанровое наполнение рондо. Излюбленным видом показа разных образов для Шумана стал принцип карнавала с калейдоскопическим мельканием картин, делая рондо подобным сюите[38].

Особенности:

15. Многочастность, но части крупные по размерам.
16. Яркий контраст, выраженный тематически, тонально.
17. Некоторые повторы рефрена даются в подчиненной тональности ради колористического разнообразия и преодоления некоторой статичности, вносимой точными повторами.
18. Рефрен может не сохранять структуру.
19. Рефрен может быть пропущен (два эпизода подряд).
20. Степень замкнутости частей гораздо меньше. Этому способствуют длинные связующие части разработочного характера.
21. Может быть переходящий рефрен[39].

В XX веке рондо стало излюбленной формой у Прокофьева, отвечая его идеалу «новой простоты». Он использует рондо даже там, где традиционно должна быть сложная трехчастная форма: гавот fis-moll для фортепиано, Менуэт из «Ромео и Джульетты», Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Для трактовки рондо Прокофьева характерны:

11. 5–7-частные структуры.
12. Составной характер эпизодов («Джульетта-девочка»).
13. Четкость граней.

---

[38] Калейдоскопическое рондо – термин Б.Л. Катуара, использовался Д.В. Житомирским.
[39] Термин В.А. Цуккермана.

14. Смелые тональные смещения рефрена, благодаря чему иногда само произведение оказывается тонально разомкнутым.

15. Перенесение классической формы на несвойственные ей ранее два крайних масштабных уровня – микро- (строение темы) и макро- (строение инструментального цикла). Например, микро-рондо – тема «Феи Зимы» в виде 9-частного рондо из фраз около 2 тактов; макро-рондо – 5 фортепианный концерт: части 1, 3, 5 – рефрен, 2 и 4 – эпизоды.

Рондообразные формы

Эти формы не являются формой рондо, но имеют сходные с ним признаки:

11. Трех-пятичастные и двойные трехчастные формы.
12. Сложная трехчастная форма с двумя трио (у Шумана).
13. Четное рондо – разновидность простого рондо с помещением рефрена на втором месте: ARBRCRDR… (Бетховен, экосезы).
14. Форма с добавочным рефреном. Здесь действует принцип четного рондо, но в основе лежит простая или сложная трехчастная форма: ARBRAR (Моцарт, Соната №11, III часть).
15. Свободно понимаемое рондо[40]: сюитная цепь, скрепленная общей репризой: ABCD…A.

Вариации

Различаются вариационная форма и вариационный метод развития, участвующий в построении других музыкальных форм. И форма вариаций? и вариационный метод развития – самые распространенные явления в музыкальном формообразовании.

Вариационной называется форма, основанная на видоизмененных повторениях одной или более тем.

Число вариаций – обычно от 2–3 до нескольких десятков. Использование чужого материала в качестве тематической основы собственного произведения встречается часто, поэтому вариации на собственную тему называются «оригинальными». Цикл вариаций может начинаться с темы (чаще всего), с первой вариации (типично для вариаций на хорал в XVI–XVIII веках), а также может заканчиваться темой.

Наибольшего расцвета вариационная форма достигла в периоды особого подъема европейского инструментализма:

7. XVI – начало XVII века в Испании (Нарваэс, Кабесон), в Англии (вёрджиналисты), в Италии и Германии (Фрескобальди, Шейдт, Свелинк, Пахельбель).
8. Венская школа.
9. Русская классическая школа XIX века (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков).

Классификация[41]:

11. Вариации на basso ostinato.
12. Вариации фигурационные (орнаментальные).
13. Вариации на soprano ostinato («глинкинские»).
14. Вариации характерные и свободные.
15. Вариантная форма.

Кроме того, обособляются вариации двойные и многотемные.

Встречаются смешанные виды вариаций, например, в цикл орнаментальных вариаций входят характерные.

---

[40] Термин В.Н. Бобровского.

[41] Данная классификация предложена В.Н. Холоповой.

Вариации на basso ostinato

Термин basso ostinato означает непрерывное повторение одного и того же мелодичного оборота, который и является темой вариаций, в нижнем голосе. Эти вариации выросли из вариаций XVI века, достигли расцвета в эпоху барокко (XVII – первая половина XVIII века) и были возрождены в XX веке. В эпоху барокко их существование было связано с культивированием баса, учением о генерал-басе, а также полифоническим мышлением.

Вариации на basso ostinato были сопряжены с жанрами пассакалии и чаконы – медленными пьесами с четырех-восьмитактовой темой. Тема остинатных вариаций чаще всего короткая, простая, излагается сначала одноголосно (в пассакалии) или многоголосно (в чаконе). В XVII–XVIII веке она обладает мерным движением, преимущественно минорным ладом, размером ¾ (в чаконе – акцент-синкопа на второй доле), психологически глубоким характером.

Можно выделить два типа тем: замкнутые, которые были преимущественно более развитыми, и незамкнутые, которые часто строились как нисходящее хроматическое движение от тоники к доминанте – нисходящее, восходящее, диатоническое или хроматическое. Эта интонационная структура открывала перед композитором широкие возможности относительно гармонического и полифонического развития. Собственно на этот досочиняемый и более выразительный материал в верхних голосах постепенно смещается главное внимание. Остинатная же тема, повторяясь многократно, в восприятии отходит словно на второй план, оставляя за собой чисто конструктивную роль. Одно проведение темы в басу не отделяется от следующего, и вариации идут одна за другой без определенного завершения предыдущей и начала следующей. Кое-где предел новой вариации не совпадает с началом темы в басу. Иногда в середине вариаций тема может переноситься в сопрано («Пассакалия» c-moll И.С. Баха). Наряду с основной темой в ходе варьирования могут появляться другие темы (в «Чаконе» d-moll Баха число тем – не менее 4). Фактура вариаций украшается выразительными музыкально-риторическими фигурами.

Тональность и структура темы в чаконе и пассакалии сохраняются неизменными; допускается только изменение лада на одноименный.

При большем количестве вариаций характерным является объединение нескольких из них в отдельные группы по признаку однотипного варьирования – приблизительно похожего мелодического и ритмического рисунка полифонических голосов, регистров и тому подобное. Располагаются вариации по принципу усложнения фактуры или контрастного сопоставления групп.

Большое формообразующее значение имеет распределение «местных» и общей кульминаций, которые и объединяют форму.

Поскольку вариации basso ostinato в основе имеют постоянное, словно назойливое проведение темы, они хорошо предоставляются для выражения в музыке настроений глубокого размышления, сосредоточенности на чем-то одном, несвободы и малоподвижности, которым противопоставляется свободное развитие в верхних голосах (контраст в одновременности).

Форма вариаций на остинатный бас основывалась и на гармонических и на полифонических принципах развития. В XX веке к вариациям на остинатный бас обратились многие композиторы: Регер, Танеев, Хиндемит, Шостакович, Шнитке, тогда как в XIX веке это происходило редко (финал 4 симфонии Брамса).

Строгие фигурационные (орнаментальные) вариации

«*Пьесы с вариациями всегда должны основываться на таких ариэттах, которые известны слушателям. При исполнении таких пьес не надо лишать публику удовольствия деликатно подпевать исполнителю» (И.П. Мильхмайер, 1797).*

Главное отличие от вариаций на остинатный бас – гомофонная основа мышления.

Отличительные признаки:

11. Тема написана в простой двух-, реже – в простой трехчастной форме.

12. Основной прием развития – фактурный, состоящий в орнаментировании темы, дроблении длительностей (диминуировании), применении фигураций.

13. Форма темы выдерживается во всех вариациях с допущением незначительного расширения и коды.

14. Тональность – единая, но с типичной заменой на одноименную в середине цикла либо ближе к концу.

15. Допускается одна смена темпа, ближе к финальной вариации.

Варьирование темы не сводится лишь к ее усложнению. Наряду с этим для контраста употребляется и упрощение темы – гармоническое или фактурное, в том числе через редукцию голосов (например, вместо гомофонного четырехголосия вводится полифоническое двухголосие). В некоторых случаях встречается изменение тактового размера, хотя в целом вариации классической эпохи, сохраняя основные приметы темы, сохраняют также ее метр и темп.

Строение цикла вариаций

В расположении вариаций наблюдается определенная тенденция:

1. Классические вариации в большей мере, чем старинные, контрастируют по характеру одна с другой и располагаются таким образом, что каждая последующая является более сложной, нежели предыдущая.

2. В больших вариационных циклах со значительным количеством вариаций характерно расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Группа размещенных рядом вариаций изложена в примерно одинаковой фактуре, благодаря чему композиция в целом воспринимается более крупными разделами.

3. Для объединения вариаций большое значение имеет размещение кульминаций.

4. В этом смысле значительную роль играет и принцип контраста. Этому способствует использование одноименной тональности для некоторых вариаций (сопоставление мажора и минора). Кроме того, постепенно становится обычным и контраст темпов.

5. Для общей композиции вариационного цикла большое значение имеют строение и особенности двух последних вариаций. Предпоследняя вариация часто возвращается к начальному или близкому к нему изложению темы, иногда пишется в более медленном движении или темпе. Последняя же вариация завершает цикл, и поэтому в ней могут использоваться более сложная фактура, изменяться темп или метр, расширяться структура. После нее может вводиться кода.

Форма классических фигурационных вариаций стабилизировалась в творчестве Моцарта: число вариаций – чаще 6, максимум 12; предфинальная вариация в темпе adagio, последняя – в характере финала инструментального цикла, со сменой темпа, метра, жанра. У Бетховена число вариаций изменилось от 4 до 32.

Вариации характерные и свободные

Характерными называются вариации, наделенные ярким индивидуальным обликом, выраженном в индивидуальной мелодии, фактуре, ритме. Частный случай – жанрово-характерные вариации, индивидуальность которых определяется присутствием какого-либо конкретного жанра: скерцо, романса, фуги, марша, менуэта. Историческое место характерных вариаций широко: от сюит XVI–XVII вв. (павана – гальярда, пассамеццо – сальтарелла и т.д.) к вариационным сюитам Шумана, Прокофьева, Веберна.

Свободными называются вариации, отступающие от темы в отношении формы и тональности. Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке. В них допускается изменение структуры (формы), гармонии, тонального плана. Некоторые вариации используют тему не полностью, а только отдельные ее элементы. В ряде случаев второстепенные обороты выступают на первый план. Вариации могут строиться на

разработке любого мелодического оборота из предыдущей вариации («вариация на вариацию»).

Тема свободных вариаций может характеризоваться большей сложностью языка, быть разомкнутой, с окончанием на половинном кадансе.

Особенности:

9. Каждой вариации придается индивидуальный характер.
10. Наличие связок, благодаря которым вариации еще больше приближаются к сюите.
11. Смена тональностей внутри цикла.
12. Вариации строятся независимо от структуры темы: вводится новая гармония, происходит удаление от мелодико-гармонического рисунка темы, в каждой вариации может быть иная форма.

В целом свободные вариации характеризуются интенсивностью гармонических изменений, вольностью тональных планов, возможностью введения нового тематизма, разнообразием фактуры, полифоническими приемами развития.

Название «свободные» применяется главным образом к вариациям XIX–XX веков, когда структурные преобразования становятся принципом организации вариационных форм. Отдельные свободные вариации обнаруживаются у венских классиков в ряду строгих вариаций (Бетховен, Вариации F-dur, ор. 34).

Вариации на soprano ostinato

Этот тип вариаций сложился к XIX веку – в эпоху властвования мелодии и становления национальных европейских школ, опирающихся на народные напевы.

Целые группы таких форм ввел Глинка (эти вариации еще называют «глинкинскими»), его почин был развит Римским-Корсаковым и Мусоргским. В силу своей природы они оказываются очень близкими к используемым в вокальной музыке куплетно-вариационным формам (инструментальный аналог), и поэтому часто пользуются песенными темами. Несмотря на то что эти вариации имели вокальное происхождение, приемы развития у них были инструментальные, и в XX веке выдающимися образцами стали чисто оркестровые вариации: «Болеро» М. Равеля, «Эпизод нашествия» из 7 симфонии Д. Шостаковича.

Особенности:

11. Тема имеет протяженность от 4 до 72 тактов (первый случай – хор «Не тужи, дитя родимое» из «Руслана», второй – «Болеро» Равеля), в связи с чем вариационные циклы могут быть и кратким номером оперы, и большим самостоятельным произведением.
12. В качестве тем могут выступать народные мелодии.
13. Количество вариаций – от 2 до 12.
14. Основные приемы развития – фактурно-тембровые и тонально-гармонические (транспозиция и перегармонизация).
15. К остинатной мелодии часто присоединяются контрапунктические подголоски.

Разновидности мелодико-остинатной формы – форма на выдержанную мелодию и остинатный ритм («Болеро» Равеля). Благодаря длительному звучанию этих кратких ритмоформул достигается «психоделический» эффект, которым обладают неакадемические культуры XX века (например, рок).

Пример необычного цикла свободных вариаций на выдержанную мелодию – «Баллада Финна» из оперы «Руслан и Людмила».

Вариантная форма

Вариантность – метод тематического развития, создающий разновидности тем путем обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным изменением (сокращением или расширением) структуры.

Вариантная форма основана на объединении нескольких тематических вариантов, без деления на темы и ее варианты: первое проведение темы – это первый ее вариант.

Вариантный метод развития связан с вокальностью. В XIX веке наиболее характерен для Шуберта, Малера, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Чаще всего вариантная форма выступает как часть или раздел какой-либо другой формы – номера оперы или балета, часто трехчастной формы и т.д. Классический образец – «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского.

Двойные и многотемные вариации

Число разных тем может быть от двух до семи (7 – в «Пассакалии» Шнитке).

В двойных вариациях возможны два типа компоновки вариационного цикла:

5. Сначала идет изложение обеих тем, а затем поочередно – вариации на каждую тему: А В А1 В1 А2 В2… Этот тип характерен для западноевропейской музыки (Гайдн, Симфония №103, II ч.)
6. Поочередное проведение тем со своими группами вариаций («русский» тип): АА1 А2…ВВ1 В2… («Камаринская» Глинки).

В русской музыке встречаются тройные вариации. При этом, как правило, происходит смешение форм: 1-я тема и группа вариаций играют роль вступления, 2-я тема со своими вариациями – главной партии, 3-я тема с вариациями – побочная партия (см. тему «Свободные и смешанные формы»).

Вариации с темой в конце

Этот тип вариаций появился в конце XIX века, закрепился в XX веке. Наиболее значительные произведения: 3 фортепианный концерт Р. Щедрина (с подзаголовком «Вариации и тема»), симфонические вариации «Иштар» Энди.

В «Иштар» поводом к смещению полного проведения основной темы послужила программа. В 3 фортепианном концерте Щедрина преодолевается стереотип формы концерта и формы вариаций.

Происхождение сонатной формы

Откристаллизовавшаяся во второй половине VXIII века сонатная форма с различными (контрастными) темами в экспозиции, с разработкой и репризой (полной) тесно связана с целым рядом более ранних форм.

Старинная двухчастная форма

Эта форма была характерна для танцев, входивших в сюиту.

Первая часть в некоторых случаях (менуэты, гавоты, сарабанды) представляет собой обычный период – повторный или неповторный. В других случаях (аллеманды, куранты, жиги, прелюдии) строение первой части более сложно, так как на нем сказалось влияние полифонического мышления. Оно представляет собой период типа развертывания, где за ядром темы следует секвентно-модуляционное развитие, приводящее к полной каденции в побочной тональности.

(Ядро –	Развитие	↓	Доп.)
4	12		4
D-dur	A-dur		

В некоторых случаях за каденцией может быть дополнение. Ядро отличается большей индивидуальностью материала, развитие – большей текучестью. Этот тематически однородный период заканчивается полной каденцией в побочной тональности – доминантовой или параллельном мажоре при минорной главной тональности.

Вторая часть строится на том же материале, но отличается большей неустойчивостью. По размерам она может превосходить первую часть, начинается с того же мотива, что и первая часть (но может быть в обращении), и обязательно в тональности, в которой закончилась первая часть. Далее следует движение в субдоминанту или параллельную тональность, а затем – возвратная модуляция с закреплением основной тональности.

(развитие 1	↓	Развитие 2	↓	Доп.)
12		12		4
A	h	D		

Каждая часть может отдельно повторяться.

Старинная двухчастная форма тематически однородна и безрепризна.

Исторически первая часть превратится в экспозицию сонатной формы. Конец второй части нередко воспроизводит конец первой части, но в основной тональности (каденционная рифма). Исторически модуляционная часть превратится в связующую партию, а повторяющийся материал в разных тональностях – в побочно-заключительную часть.

Старинная сонатная форма

Начальные такты главной партии экспозиции часто являются лишь начальным ядром периода типа развертывания, приводящего к побочной тональности. Секвентно-модуляционное развитие исторически превратилось в связующую партию. Далее следует закрепление в побочной тональности.

Существенной чертой старинной сонатной формы является двухчастность, т.е. разработка и реприза слиты в одну часть. При этом в ряде случаев есть в наличии небольшая разработка и неполная реприза (без главной партии). В других случаях «разработка» настолько точно повторяет главную тему в побочной тональности, что ее можно считать репризой главной партии, но в побочной тональности.

Так возникает один из типичных видов старинной сонатной формы – тонально симметричная соната без разработки:

Экспозиция	Реприза
Г.П. + П.П.	Г.П. + П.П.
T D	D T.

Собственно, в этой тональной симметрии и менее ярком тематическом контрасте и заключается отличие этого вида старинной сонатной формы от более поздней сонаты без разработки.

Главная партия экспозиции преимущественно достаточно подвижна, является относительно небольшим построением (8–10 тактов), часто только начальным ядром периода типа развертывания. Однотональные главные партии заканчиваются полной или половинной каденцией, кое-где модулируют в доминанту. Соединительная (связующая) тема тематически родственна с главной, иногда с относительно новым рисунком, как правило модулирует в тональность побочной партии. В ряде случаев она достаточно значительна по размерам, с использованием секвенций и ладовым контрастом (одноименная тоника).

Побочная партия мало контрастирует с главной или основана на ее материале. Часто она состоит из повторений коротких мотивов, однотональная (доминанта или параллельный мажор). В виде исключения встречается введение новой темы, которая предупреждает главную основу зрелой сонатной формы.

Заключительная (завершающая) тема, как правило, являет собой ряд коротких дополнений в тональности побочной партии.

Второй раздел старосонатной формы начинается видоизмененным проведением (разработкой) материала главной партии в подчиненной тональности, со следующим использованием отклонений в субдоминантовую сферу.

Реприза включает в себя проведение побочной и заключительной тем в главной тональности.

Кода в старосонатной форме отсутствует.

Сонатная трехчастная форма возникает одновременно с полной репризой, то есть с проведением в репризе главной и побочной тем в главной тональности. В таком случае разработка выделяется в самостоятельный раздел. При этом она начиналась с разработки главной темы в тональности экспозиции, постепенно набирала модуляционный характер и

приводила к полной каденции в одной из близких тональностей. Полная каденция в разработке закреплялась дополнением, после чего появлялся модулирующий ход к полной репризе. Постепенно в разработку стали проникать и собственно разработочные приемы развития тематического материала (дробление, вычленение и так далее).

Применяется старинная сонатная форма в произведениях Д. Скарлатти, И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Тартини и других композиторов XVIII столетия, иногда в прелюдиях, аллемандах.

Влияние диспозиции античной ораторской речи

На мышление музыкантов XVIII века оказал воздействие трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739 г.), где автор призывал композиторов следовать в своих сочинениях риторической диспозиции (то есть расположению пунктов ораторской речи). Соотношение между пунктами ораторской речи и партиями экспозиции таково (табл. 1):

В более крупном плане влияние ораторской речи таково:

7. Разработка как аналог раздела «доказательств», куда входят «возражения» и «опровержения возражений».

Таблица 1

Соотношение между пунктами ораторской речи и партиями

Риторическая диспозиция	**Сонатная экспозиция**
Вступление	Вступление
Повествование	(П)родолжение вступления)
Определение темы	ГП
Подразделение	СвП
Возражение	ПП
Опровержение возражения	Перелом в ПП (возможное начало ЗП)
Отступление	Раздел в ЗП
Заключение	ЗП (или ее окончание)

8. Реприза как функция «подтверждения главной мысли», но в сильно развитом виде.

9. Образование коды как самостоятельного отдела формы, аналогично ораторскому «заключению».

Сонатная форма

Сонатной называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится сопоставление двух тем, а в репризе – их тональное сближение. Средний раздел представляет собой в типичном случае разработку, то есть тонально неустойчивую часть, развивающую темы экспозиции.

Сонатную форму как форму первой части цикла не следует смешивать с формой многочастной сонаты (сонатно-симфоническим циклом), т.к. под сонатной формой подразумевается форма сонатного allegro. Особенностью этой формы является сочетание контраста с единством.

Сонатная форма – высшая из нециклических инструментальных форм. Она обладает наибольшими возможностями для отражения жизненных процессов, движений чувств человека, драматических конфликтов. Сонатная форма откристаллизовалась в творчестве венских классиков, причем в творчестве Бетховена достигла своего расцвета. Особый расцвет формы произошел в творчестве композиторов XIX века (Чайковский, Бородин, Шуберт) и композиторов XX века (Шостакович, Мясковский, Прокофьев).

Поскольку одной из координат зрелой сонатной формы стала драматургия, она требует своей типологии.

В сонатной форме венских классиков наблюда.тся три основных типа драматургии:

7. Первый тип связан с традицией concerto grosso эпохи барокко, продолжившейся в творчестве Гайдна. Это *концертный тип.* В экспозиции сонатной

формы он сохраняет принцип чередования tutti и группы солирующих инструментов (рис. 4):

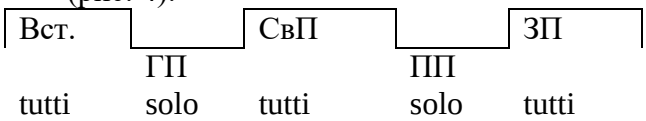


Рис. 4. Барочный тип драматургии

Основной драматургический контраст складывается не между ГП и ПП, а между ГП и ПП с одной стороны и вступлением, СвП и ЗП – с другой. При этом ГП и ПП часто основаны на одной теме, но с разным развитием.

8. Второй тип ярче всего выразился в творчестве Бетховена. Его можно назвать *риторическим* (рис. 5):

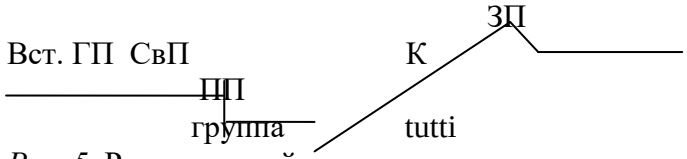


Рис. 5. Риторический тип драматургии

Основа драматургического контраста – противопоставление ГП и ПП, в то время как СвП чаще примыкает к сфере ГП, а конец ПП и ЗП не только приносят возвращение к сфере ГП, но и значительно превосходят ее по динамике и активности.

9. Третий тип – промежуточный (рис. 6).

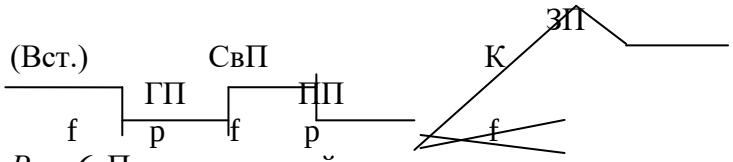


Рис. 6. Промежуточный тип драматургии

Экспозиция

Экспозиция – это первый раздел сонатной формы, посвященный показу тем. Ее основные части – ГП и ПП (иногда СвП и ЗП). Основные темы, как правило, контрастны. Содержание контраста может быть разным. Однако, для ГП характерен более активный, действенный характер, чем для ПП. Ей обычно принадлежит ведущая роль. Это носитель основного характера произведения, главной ладотональности.

Главная партия

Главная партия может быть контрастной и неконтрастной.

Контрастная ГП – та, которая содержит противопоставление двух (или более) явно различных по характеру элементов. При этом, как правило, первый более активный, а второй – более мягкий (Моцарт, Соната №14, 1-я ч.; Бетховен, Соната №5, 1-я ч.; Соната №17 – 3 элемента; Соната №23 – 4 элемента).

Не менее часто встречается *неконтрастная ГП*, однородная по материалу. В ней характер определяется по ее началу (Моцарт, Симфония №40).

Тональность ГП – всегда главная.

С гармонической стороны наиболее существенно окончание ГП. Оно может иметь полную каденцию в основной тональности, что делает ее замкнутой (характерно для более ранних сонат и симфоний). Существуют тонально разомкнутые ГП, что делает их более динамичными. Динамичность порождает форму ГП в виде одного предложения, тогда второе предложение начинает собой СвП (Бетховен, Соната №1).

Со структурной стороны по строению ГП – чаще всего период. Однако в отличие от периодов более мелких форм он сложнее по своей сути. Форма ГП может зависеть от жанрового характера. Если это ГП первой части (allegro), то чаще всего период с возможной внутренней разработочностью. Иногда ГП имеет простую трехчастную форму (впервые – в 3 симфонии Бетховена). Только для таких форм не характерна уравновешенность, замкнутость обычных трехчастных форм. Внутри ГП происходит интенсивное развитие, приводящее к репризе, которая звучит на новом уровне, таким

образом дальнейшее развитие становится необходимо (трехчастная форма с динамизированной репризой характерна для ГП произведений Чайковского).

Двухчастная форма для ГП нетипична. Чаще ее можно встретить в финалах (Моцарт, Симфония №40; Бетховен, Симфония №7).

Связующая партия

Связующая партия – построение, расположенное между двумя основными сферами. Ее назначение – связать темы плавным переходом.

С тематической стороны:

9. Может быть материал обобщенного типа.
10. Может строиться на материале ГП, который часто подвергается интенсивной переработке (1-я ч. Сонаты №17 Бетховена. В разработке этот раздел повторяется в транспозиции).
11. Может быть построена на новом материале, особенно если ГП имеет замкнутый характер. Однако часто тема развивается в серединном роде. Эта «промежуточная» тема может возникнуть в любом разделе СвП. Ее тональностью может стать и S, как в I части сонаты Моцарта B-dur. (И. Кёхель, №570).
12. Возможна тематическая подготовка ПП в виде введения отдельных ее элементов (Бетховен, Соната №2).

Будучи неустойчивым разделом, развернутая СвП содержит в себе три раздела:

7. Пребывание в главной тональности.
8. Модуляция.
9. Предыкт к ПП.

Побочная партия

Побочная партия – это отдел экспозиции, посвященный изложению новой темы, противополагаемой ГП.

В ранний период венской классики использовался метод построения ПП путем транспозиции темы ГП в тональность доминанты, с какими-либо фактурными изменениями (характерно для Гайдна, например в симфонии №104; у Бетховена встречается редко – ПП1 в финале «Крейцеровой» сонаты).

Контраст может быть производный (Бетховен, Соната №1). Чаще ПП – контрастная тема. В ПП может быть несколько тем (Лист, Соната h-moll – 2 темы; Бетховен, Симфония №3 – 3 темы). Если ГП и ПП неконтрастны, то в ПП может быть перелом (Шуберт, «Неоконченная» симфония).

Независимо от того, контрастны темы или нет, у классиков всегда наблюдается единство темпа, у романтиков – темповый контраст.

С гармонической стороны ПП всегда пишется в подчиненной тональности:

– для мажора – D (у классиков), $III^{\#3}$, III, $VI^{\#3}$, VIb,IIIb (у романтиков);

– для минора – III, d, D (у классиков), VI, $VI^{\#}$, $III^{\#}$ (у романтиков).

В XX веке характерны секундовые соотношения (Шостакович, Симфония №5: d-moll – es-moll).

Признаком окончания ПП является полная каденция в побочной тональности. Побочная партия обычно развита, иногда шире, чем ГП. Изредка встречается модулирующая ПП (Чайковский, Симфония №4, 1-я ч.: f-moll(ГП) – as-moll(ПП1) – H-dur(ПП2).

Заключительная партия

Назначение заключительной партии – завершение экспозиции. Драматургическая функция ЗП (закрепление «тезиса» ГП на более высоком динамическом уровне) порождает и тематическое решение – преобладание мотивов ГП. Кроме того, ЗП может строиться на:

- теме СвП;
- интонациях ПП;
- синтезе тем экспозиции;

- интонации заключительного типа.

Признаком начала ЗП служит полный, чаще всего вторгающийся каданс в конце ПП. При любом тематическом материале заключительная партия носит кадансирующий характер.

Для сонатной формы Гайдна и Моцарта было абсолютно принято повторение экспозиции. Бетховен отменил повторение разработки вместе с репризой, введя коду как «вторую разработку», а в ряде поздних произведений упразднил и повторение экспозиции.

Разработка

Термин «разработка» имеет два значения:

5. Принцип развития.
6. Раздел сонатной формы.

Развитие, конечно, есть уже в экспозиции наряду с изложением материала, но ярче всего оно проявляется в разработке. Разработка всеми своими чертами контрастирует экспозиции. В ней используются все приемы тематической работы. Основной прием – вычленение[42]. Существуют три типа вычленения:

7. Вычленение начальной интонации темы (титульного мотива) – она самая яркая, легче запоминается.
8. Вычленение кульминационного участка темы (Бетховен, Соната №1). Чаще встречается у романтиков, так как это связано с эмоциональной сферой.
9. Вычленение каданса. Встречается реже, преимущественно у композиторов ВКШ (Бетховен, Соната №6).

В разработке часто используются полифонические приемы – контрапункт, фугато, фуга (Бетховен, финал Сонаты №28).

По тематическому материалу в разработке используется материал экспозиции. Разработка может быть:

9. Построена на одной теме:

а) на теме ГП (чаще) (Моцарт, Симфония №40);

б) на теме ПП (Бетховен, «Лунная» соната).

10. В ней могут сталкиваться разные темы.
11. Может повторяться план следования тем экспозиции – «разработанная экспозиция»[43] (Бетховен, «Апассионата»).
12. Возможно использование нового материала:

а) эпизодическая тема – изложение новой темы;

б) эпизод – новая тема с развитием (в простой двух- или трехчастной форме) (Бетховен, Симфония №3). И эпизод, и эпизодическая тема могут находиться в любом месте разработки.

Строение разработки. В ней нет единого плана, но есть обязательные моменты:

9. Начало разработки по материалу:
   а) с главной темы;
   б) подхват конца экспозиции.
10. Тональности начала разработки:

а) одноименный минор (для мажора) и одноименный мажор (для минора);

б) тональность окончания экспозиции;

в) одноименная к окончанию экспозиции;

г) тональность VI ступени;

д) иногда начинают с главной тональности (Бетховен, Сонаты №16 и 17). Здесь главное – не спутать с рондо-сонатой. В начале разработки сонатной формы тема излагается не полностью, в разработочном роде (Брамс, Симфония №4; Шостакович, Симфония №10).

---

[42] Термин Е.В. Назайкинского.

[43] Термин С.И. Танеева.

11. Модуляционные планы. Разработка – тонально неустойчивая часть, порядок тональностей свободный, но в каждом произведении есть своя логика. Для романтиков характерно движение по терциям, для классиков – по кварто-квинтовому кругу. Часто наблюдается уход в субдоминантовую сферу. В этом случае возникает аналог экспозиции (соотношение тем в экспозиции: T-D, соотношение тональностей в разработке и репризе: S-T). В конце разработки характерен доминантовый предыкт[44], выраженный часто органным пунктом. Иногда предыкт может быть на доминанте параллельной тональности. Предыкт – историческое завоевание зрелой сонатной формы, так как старинная сонатная форма его не содержала. С.И. Танеев ввел понятие «объединяющая тональность», которая связывает все тональности, присутствующие в разработке (тональность высшего порядка).

12. Структура разработки:

а) вступительный раздел. Он обычно небольшой, связан с концом экспозиции;

б) основная часть разработки. Может иметь волновое развитие или несколько разделов, связанных с тематическим членением, с приемами разработки;

в) предыкт. Функцию предыкта может выполнять *ложная реприза* (Бетховен, Сонаты №3 и 6). Смысл ложной репризы связан с подготовкой репризы:

– звучит ГП, но не в главной тональности;

– вступает главная тональность, но звучит неустойчиво;

– цель достигается: звучит ГП в главной тональности – начало репризы.

Реприза

Реприза не равна повтору, не воспринимается как экспозиция. Она нужна для уравновешивания формы и тональностей. Существуют два типа реприз:

V. Без изменений (кроме тональностей; необходимо соподчинение ПП, которая звучит в основной тональности).

VI. С отличиями в тексте:

1) динамизация репризы. ГП является кульминацией и вступает на гребне волны. Возрастает уровень напряженности (Бетховен, Симфония №5; Дворжак, Симфония №9; Чайковский, Симфонии №4 и 6);

2) начинается в основной тональности, а затем развивается в разработочном роде;

3) ГП начинается в подчиненной тональности, чаще в тональности S группы (Чайковский, Симфония №4; Бетховен, Соната №32). Характерно для Шуберта;

4) сокращение ГП (в экспозиции завершается полной каденцией, в репризе разомкнута; в XIX веке в репризе проводится репризный раздел трехчастной формы темы);

5) пропуск ГП, особенно если ГП усиленно разрабатывалась в разработке (Шопен, соната b-moll);

6) отсутствие или уменьшение СвП;

7) ПП приобретает новую ладовую окраску. Характерно для Моцарта: ПП в экспозиции идет в мажоре, несет движение к свету. В разработке – резкое омрачение, а в репризе – оминоривание;

8) ПП переносится в другую, не главную тональность, т.е. темы проводятся в ином тональном соотношении (в XX веке – в фактурном и тембровом) (Бетховен, Соната №21: в экспозиции – C-E, в репризе – C-A);

9) пропуск ПП наблюдается редко, иначе не состоится разрешение конфликта (Моцарт, увертюра к опере «Идоменей»; Шостакович, Симфония №6, 1-я ч.);

---

[44] Термин Б.Л. Яворского, ввел С.И. Танеев.

10) контрапунктическое соединение тем (Вагнер, увертюра к опере «Нюрнбергские майстерзингеры»).

Особый вид репризы – зеркальная реприза с обратным следованием тем (Моцарт, Соната №9; Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер»).

Вступление

Вступление, как и кода, – необязательный раздел сонатной формы. С тематической стороны вступление бывает самостоятельным (например, в симфониях Гайдна), но часто связано с темами экспозиции. Например, оно может быть построено на элементах ГП (Чайковский, Симфония №6), ПП (Бетховен, Симфония №4) и ГП и ПП (Метнер). Иногда во вступлении содержатся намеки на все темы экспозиции.

С гармонической стороны в некоторых случаях тональность выявляется сразу и не нарушается до конца вступления; в других после установления главной тональности происходит уход от нее, с возвращением перед началом экспозиции. Некоторые вступления начинаются в подчиненной тональности (Чайковский, Симфония №6). Многие вступления заканчиваются предыктом.

Со структурной стороны строение вступления связано с гармоническим развитием. В коротких вступлениях (например, в сонате Шопена b-moll) часто не образуется замкнутых форм. В более пространных нередки модулирующие периоды.

Кода

Так же, как и вступление, это факультативный раздел сонатной формы. Кода почти отсутствует у Гайдна и Моцарта. Начинается кода после полной или прерванной каденции в конце репризы.

В тематическом отношении кода строится преимущественно на темах экспозиции. Иногда основана на новой теме («Эгмонт») или на эпизодической теме разработки (Бетховен, Симфония №3).

С гармонической стороны характерно отклонение в S. К концу развернутых код вводится изложение заключительного типа с кадансированием на T.

Со структурной стороны развитые коды напоминают вторую разработку, поэтому по строению имеют также три раздела:

7. Вступительный.
8. Часть разработочного характера.
9. Собственно заключение.

Разновидности сонатной формы

Сонатная форма без разработки

Реприза следует за экспозицией либо сразу, либо после связки. Типичная область применения – медленная часть цикла, увертюра. Пропуск разработки не означает отсутствия разработочности (Бетховен, медленные части Сонат №5 и 17, Симфония №4; Моцарт, увертюра к опере «Свадьба Фигаро»; Шуберт, «Неоконченная симфония», 2-я ч.).

В этих случаях ГП и ПП чаще неконтрастны, не отличаются большой развитостью. СвПи ЗП могут отсутствовать.

Сонатная форма с заменой разработки эпизодом

Встречается в разных жанрах, в отдельных пьесах, в финалах циклических форм, в оперных ариях (Терцет №15 из «Дон Жуана» Моцарта).

Выдающийся пример – «Ленинградская» симфония Шостаковича. Эпизод представляет собой цикл вариаций на остинатную тему.

Эпизод вместо разработки часто имеет ту или иную законченную форму. В некоторых случаях от эпизода к репризе ведет небольшая связующая часть, которая носит характер разработки. В этих случаях следует признавать наличие как эпизода, так и разработки.

Первая часть концерта

В первой части концерта есть две особенности:

5. Наличие двойной экспозиции. Генетически она восходит к барочному концерту с чередованием темы (tutti) и эпизодов (группа). Первая экспозиция – оркестровая, вторая – сольная. Особенность первой экспозиции в том, что ПП проводится в главной тональности, иногда в какой-либо далекой (Фортепианный концерт №1 Бетховена), вторая экспозиция характеризуется вступлением солиста, возможно, с новой темой (Моцарт, Фортепианный концерт №20). Новая мелодическая тема может появиться и в сфере ПП. Темы первой экспозиции также могут сохраняться. В случае если темы первой и второй экспозиций не совпадают, в разработке принимают участие темы обеих экспозиций, а в репризе или остается вторая тема солирующего инструмента, или проводится соответствующая тема оркестровой экспозиции.

Тональный план второй экспозиции – обычный для сонатной формы. В таких формах в разработке нередко может появляться новая лирическая тема.

Впервые двойную экспозицию отменил Мендельсон в концерте для скрипки с оркестром.

6. Первая часть в целом носит виртуозный характер, концентрацией чего является традиционная каденция солирующего инструмента, которая помещается после $К_{64}$ в конце заключительной партии репризы или в коде. Иногда есть сочетание оркестровой партии с виртуозными пассажами солиста. До Л. Бетховена каденция не выписывалась (исполнитель творчески импровизировал, используя основные темы первой части). Начиная с Л. Бетховена, каденцию пишет композитор.

Эволюция сонатной формы в XIX веке

Сонатная форма в творчестве Малера и Брукнера

В их творчестве в полной мере сказались романтические черты: образный контраст, слитность развития, крупные масштабы, тенденция к индивидуализации; при этом – ослабление регламента формы.

ГП. Ее роль велика, поэтому велики и размеры. Она имеет трехчастное развитие (но не форму). В сонатах Малера может быть несколько тем. Реприза продолжающая. Первый этап ГП часто похож на вступление (традиция Бетховена). ГП очень долго и неторопливо развертывается (сонатное moderato у Малера затем «подхватили» Шостакович и Прокофьев). В связи с развитием темы нет ее зафиксированного варианта.

СвП почти всегда отсутствует, т.к. ее заменяет развитие ГП (исключение – Малер, 6 симфония, 1-я ч.).

ПП также масштабна, с интенсивным развитием.

ЗП отсутствует.

Для Малера характерно появление *двойных вариантных экспозиций*, в которых может быть перемена темы (2 симфония, 1-я ч. – подмена темы ПП; 3 симфония – попытка начать новую тему).

Разработка. Обычных трех разделов нет. Есть волны (связанные с масштабами, обилием тематизма с включением эпизодических тем). Много кульминаций. Мотивная разработка встречается редко. Используется вариантное развитие, полифоническое развитие, контрапункты, подголосочная полифония, новое прорастание темы. У Брукнера мотивное развитие сохраняется, хотя часто использует полифонические приемы, обращение, секвенции с большими звеньями.

Реприза обычно динамическая (как сокращенная, так и расширенная).

Сонатная форма Чайковского и Бородина

В своем обновлении сонатной формы Чайковский и Бородин развивали разные тенденции романтизма, их творчество связано с двумя типами симфонизма: драматическим и эпическим (табл. 2):

Таблица 2

Драматический и эпический симфонизм

Драматический симфонизм	**Эпический симфонизм**
Конфликтное противопоставление ГП и ПП	Взаимодополняющий контраст ГП и ПП
Активное драматургическое развитие, вплоть до коды	Симметрично уравновешенное строение ГП и ПП
Динамизация, структурно преобразованная реприза	Колористически видоизмененная, целостная реприза
Динамическое развитие партий	Нединамические или менее динамические формы партий
Разработочный метод, мотивные нагнетания	Вариационный метод, тонально-гармонические перекраски
Кульминация на неустойчивом моменте формы или на неустойчивой гармонии	Кульминация на устойчивом моменте формы или на устойчивой гармонии

В русской музыке драматический вариант продолжился у Шостаковича с иной расстановкой: основной конфликт пролег между экспозицией и разработкой, а раскол произошел в репризе, где ГП примкнула к разработке, а ПП – к коде (5, 7, 8, 10 симфонии).

Рондо-соната

Рондо-сонатой называется такая форма рондо с тремя или четырьмя эпизодами, в которой крайние эпизоды находятся в таком же соотношении, что и ПП в экспозиции и репризе сонатной формы. Средний эпизод может быть заменен разработкой:

A	B	A	C	A	B	(A)	Кода
T	D	T		T	T	T	
ГП	ПП	ГП	Разраб.	ГП	ПП	(ГП)	Кода.

От рондо эта форма взяла:

1. Принцип повторности частей (ГП).
2. Жанрово-танцевальный характер.

От сонатной формы она позаимствовала проведение крайних эпизодов в побочной (в экспозиции) и в главной (в репризе) тональностях, т.е. наличие ПП.

Между частями могут быть связки.

Так как эта форма содержит признаки двух форм, то ей можно дать и другое определение:

Рондо-соната – такая форма сонаты, в которой за сонатной экспозицией (а часто и за репризой) следует добавочное проведение ГП в основной тональности, а разработка может быть заменена эпизодом.

У венских классиков это излюбленная форма в части цикла (последней) или отдельного произведения. Часто встречается у Моцарта и Бетховена. С этой формой ассоциировался характер grazioso.

Вступление. Встречается редко. Похоже на вступление сонатной формы.

ГП (рефрен) – обладая песенно-танцевальной закругленностью, пишется в форме периода, что сближает ее с сонатной формой, или в простой двух- или трехчастной форме, что сближает ее с рондо. В дальнейших проведениях тема может сокращаться и варьироваться.

СвП – напоминает *СвП* сонатной формы, т.е. подготавливает ПП тонально, а иногда и тематически.

ПП – пишется в тех же тональностях, что и ПП сонатной формы. Со структурной стороны – чаще всего период. С тематической стороны контраст может быть различным, но без смены темпа.

После ПП вступает связующая часть, чтобы привести к повтору ГП.

Второе проведение ГП соединяет в себе репризу тематическую и тональную. В конце это проведение может превратиться в связку к центральному эпизоду.

Средний эпизод. Венские классики стремились найти освежающие тональные краски, в частности контрастный лад. Выбор тональностей ограничен:

- для мажора – IV, одноименный минор, параллельный минор;
- для минора – VI, одноименный мажор.

По своим функциям средний эпизод близок к трио сложной трехчастной формы. Например, в рондо Бетховена ор. 51 №2 он выделен сменой ключевых знаков, темпа, метра. Структура эпизода – обычно простая двух- или трехчастная форма, но может быть и более сложная. Например, в финале скрипичного концерта №5 Моцарта – двойная сложная двухчастная форма.

Разработка вместо центрального эпизода имеет обычные свойства разработочного построения.

Реприза отвечает сонатному принципу.

Начиная с Гайдна для рондо-сонаты характерно наличие *коды.* Иногда, по принципу «перемены в последний раз», в коде возникает новая тема (Бетховен, «Весенняя» соната для скрипки и фортепиано). Но всегда кода носит заключительный характер.

Существует рондо-соната с 2 или с 3 центральными эпизодами. Эпизоды или следуют подряд, или разделяются рефреном (Моцарт, сонаты B-dur K.533 и B-dur K.281).

В рондо-сонате с эпизодом и разработкой эти разделы могут располагаться в различном порядке (Гайдн, симфония №102).

Бывает рондо-соната с двумя-тремя ПП с их зеркальной репризой. Зеркальная реприза придает форме очертания концентричности, характерной для Прокофьева (Прокофьев, финал Сонаты №6).

Эта форма используется преимущественно в финалах крупных циклических форм.

Циклические формы

Слово «цикл» (из греч.) означает круг, поэтому циклическая форма охватывает тот или другой круг разных музыкальных образов (темпов, жанров и так далее).

Циклические формы – такие формы, которые состоят из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастных по характеру.

В отличие от раздела формы каждая часть цикла может исполняться отдельно. При исполнении всего цикла между частями делаются перерывы, продолжительность которых не фиксируется.

В циклических формах все части различны, т.е. никакая не является репризным повтором предыдущих. Но в циклах из большого количества миниатюр встречаются повторения.

В инструментальной музыке сложились два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл.

Сюита

Слово «сюита» означает последовательность. Истоки сюиты – народная традиция сопоставления танцев: шествие противопоставляется прыжковому танцу (в России – кадриль, в Польше – куявяк, полонез, мазур).

В XVI веке сопоставлялись парные танцы (павана и гальярда; бранль и сальтарелла). Иногда к этой паре присоединялся третий танец, обычно трехдольный.

Классическая сюита сложилась у Фробергера: allemande, courante, sarabanda. Позднее он ввел и жигу. Части сюитного цикла связаны между собой единым замыслом, но не объединяются единой линией последовательного развития, как в произведении с сонатным принципом объединения частей.

Существуют разновидности сюиты. Обычно различают *старинную* и *новую* сюиту.

Старинная сюита

Старинная сюита наиболее полно представлена в творчестве композиторов первой половины XVIII века – в первую очередь Й.С. Баха и Ф. Генделя.

Основой типичной старинной сюиты эпохи барокко были четыре контрастных между собой по темпу и характеру танца, расположенных в определенной последовательности:

1. *Аллеманда* (немецкий) – умеренный, четырехдольный, чаще всего полифонического состава хороводный танец-шествие. Характер этого почтенного, несколько величавого танца в музыке отображается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте, спокойных и напевных интонациях.

2. *Куранта* (итал. corrente – «текучий») – более резвый трехдольный французский сольный танец, который исполнялся парой танцоров на балах при дворе. Фактура куранты чаще всего полифоническая, но характер музыки несколько другой – она более подвижна, ее фразы более коротки, подчеркнуты стаккатными штрихами.

3. *Сарабанда* – танец испанского происхождения, известный с XVI века. Это также шествие, но траурно-похоронное. Сарабанда чаще всего исполнялась соло и сопровождалась мелодией. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, которая в ряде случаев переходила в гомофонную. Существовали медленный и быстрый виды сарабанды. У И.С. Баха и Ф. Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически проницательные, сдержанно скорбные и другие, но всем им свойственны значимость и величие.

4. *Жига* – очень быстрый, коллективный, несколько комичный (матросский) танец ирландского происхождения. Для этого танца характерен триольный ритм и (в подавляющем большинстве) фугируемое изложение (реже вариации на basso-ostinato и фуга).

Таким образом, последование частей основано на периодическом чередовании темпов (при усилении темпового контраста к концу) и на симметричном расположении массовых и сольных танцев. Танцы следовали один за другим таким образом, что контрастность расположенных рядом танцев все время возрастала – умеренно медленная аллеманда и умеренно скорая куранта, затем очень медленная сарабанда и очень скорая жига. Это способствовало единству и цельности цикла, в центре которого была хоральная сарабанда.

Все танцы пишутся в одной тональности. Исключения касаются введения одноименной и иногда параллельной тональности, чаще во вставных номерах. Иногда за танцем (чаще всего сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (Double).

Между сарабандой и жигой могут быть вставные номера, не обязательно танцы. Перед аллемандой может быть прелюдия (фантазия, симфония и т.д.), написанная часто в свободной форме.

Во вставных номерах могут следовать два одноименных танца (например два гавота или два менуэта), причем после второго танца опять повторяется первый. Таким образом, второй танец, который писался в одноименной тональности, образовывал своеобразное трио внутри повторов первого.

Термин «сюита» возник в XVI веке и использовался в Германии и в Англии. Другие названия: lessons – в Англии, balletto – в Италии, partie – в Германии, ordre – во Франции.

После Баха старинная сюита потеряла свое значение. В XVIII веке возникли некоторые произведения, которые были подобны сюите (дивертисменты, кассации). В XIX веке появляется сюита, которая отличается от старинной.

Старинная сюита интересна тем, что в ней наметились композиционные черты ряда структур, которые несколько позже развились в самостоятельные музыкальные формы, а именно:

1. Строение вставных танцев стало основой для будущей трехчастной формы.
2. Дубли стали предшественником вариационной формы.

3. В ряде номеров тональный план и характер развития тематического материала стали основой будущей сонатной формы.

4. Характер расположения частей в сюите достаточно явно предусматривает расположение частей сонатно-симфонического цикла.

Сюита второй половины XVIII характеризуется отказом от танцевальности в чистом виде, приближением к музыке сонатно-симфонического цикла, его влиянием на тональный план и строение частей, использованием сонатного аллегро, отсутствием определенного количества частей.

Новая сюита

В связи с программностью, характерной для XIX века, стремлением к большей конкретности, новая сюита нередко объединена программным замыслом. Ряд сюит возник на основе музыки к сценическим произведениям, а в XX веке – к кинофильмам.

Содержание новой сюиты более разнообразно: сказочные сюжеты, портретные зарисовки (Аренский, «Силуэты»), картины природы и т.д.

Танец используется в новой сюите, но не имеет такого важного значения. Используются новые танцы (вальс, мазурка и т.д.), кроме того, вводятся части, не обозначающие жанра.

В новой сюите части могут писаться в разных тональностях (тональное сопоставление играет важную роль в усилении контраста). Часто первая и последняя части пишутся в одной тональности, но и это не обязательно.

Форма частей может быть разной: простые, сложная трехчастная, рондо-соната и т.д. Количество частей в сюите – от 2–3 и более.

Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфоническим называется цикл, в котором хотя бы одна из частей (чаще всего первая) написана в сонатной форме. Но это не обязательно. Например, в сонатах №11 Моцарта и №12 Бетховена нет ни одной части, написанной в сонатной форме. В этих произведениях важно единство содержания, меньшая самостоятельность частей.

Если в сюите главное – чередование частей, то в сонатно-симфоническом цикле – рост становления. Сюита более непосредственно связана с танцевальными жанрами, в сонатно-симфоническом цикле танец используется только в III части (менуэт).

Сонатно-симфонический цикл имеет ряд разновидностей, связанных с составом исполнителей.

Камерная разновидность – соната, сонатина, от трио до нонета. Название «соната» употребляется только по отношению к произведениям, написанным для одного или двух инструментов (например для фортепиано, для скрипки с фортепиано). Более сложные ансамбли сонатного типа называются в зависимости от количества инструментов: трио, квартет, квинтет и так далее.

Концертная разновидность – симфония, симфониетта, концерт (количество исполнителей везде больше 10). Произведение сонатного типа для оркестра называется симфонией. Отсюда и общее название сонатного цикла – сонатно-симфонический цикл.

Сонатно-симфонический цикл преемственно связан со старинной сюитой. В процессе развития части стали более значительными по содержанию и масштабам, а их соотношение – более органичным.

Другой исток сонатно-симфонического цикла – церковная сюита. Ее сопоставление частей (медленно – быстро – медленно – быстро) не связано с танцевальными жанрами. Существовала закономерность: медленные части – гомофомонные, а быстрые – полифонические. Этот цикл окончательно сложился у Ф.Э. Баха.

Сонатно-симфонический цикл более полно отражает мир человеческой жизни во всем многообразии. Он характеризуется глубиной содержания, сложностью развития, внутренней связью частей, предопределенным общим замыслом.

Соната как жанр представляет собой циклическое многочастное произведение, которое состоит из нескольких самостоятельных по форме, но разных по содержанию частей.

Сонатно-симфонический цикл классического стиля чаще всего трех- или четырехчастный. Трехчастные циклы характерны для фортепианной музыки Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, четырехчастные – для симфоний.

Классический четырехчастный цикл имеет такое соотношение частей:

– I часть – сонатное allegro; действенный характер;

– II часть – медленная; характерна хоральность. Форма: вариационная, сложная трехчастная, сонатная без разработки, реже – рондо;

– III часть – менуэт или скерцо. Форма – сложная трехчастная;

– IV часть – жанровый финал, повторяющий характер первой части, но без драматизма. Форма: рондо, рондо-соната, сонатная форма, вариации, сонатная форма без разработки.

Т.Н. Ливанова отмечает, что в цикле существуют опорные точки: первая часть – центр тяжести, вторая часть – лирический центр, третья часть – интермеццо, четвертая – финал.

Бетховен в 9 симфонии поменял местами скерцо и медленную часть, что дало большую контрастность частей.

Тональности частей: I, III и IV – основная тональность, II (медленная) – тональность S сферы.

Сонатно-симфонический цикл может иметь три части, что тоже является нормой. В этом случае скерцо отсутствует, а вторая часть может быть медленной, но танцевальной.

М. Михайлов выделил три типа связей в цикле:

7. Интонационные связи (произнесение музыкального текста).
8. Монотематизм (объединение частей: все темы основаны на трансформации одной темы).
9. Тематическое объединение частей (проведение тем предыдущих частей почти без изменения). Может возникнуть лейттема, тема-реминисценция.

Помимо классического в цикле может быть другое количество частей.

Двухчастные циклы:

– Бетховен, Сонаты №№24, 27, 32;

– Шуберт, «Неоконченная» симфония.

Пятичастные циклы:

– Бетховен, «Пасторальная» симфония;

– Берлиоз, «Фантастическая» симфония;

– Скрябин, Симфония №2;

– Шостакович, Симфонии №№8 и 9.

Другие виды циклов

Малый, или двухчастный, цикл – прелюдия и фуга. У Ц. Франка – прелюдия, хорал и фуга.

В XIX веке – цикл фортепианных миниатюр (Шуман, Чайковский).

Вокальные циклы: Шуберт, Шуман, Малер, Мусоргский, Свиридов.

В каждом из циклов существуют свои закономерности, объединяющие части в целое.

Контрастно-составная форма

Понятие «контрастно-составная форма» было введено В.В. Протопоповым в 60-е годы XX века. Другие термины – «слитно-циклическая форма», «слитный цикл».

Эта форма занимает промежуточное положение между одночастными и циклическими, но по значению она не промежуточная.

Контрастно-составными называются формы, состоящие из двух или более частей, обладающие контрастом циклического типа, самостоятельностью формы частей, которые идут без перерыва.

Каждая из частей может иметь какую-либо структуру (любую), а может и не иметь ее.

Область применения: оперные арии с речитативами, хоры, части месс, духовные концерты, фантазии, рапсодии; в XVII–XVIII веках – итальянские и французские увертюры.

Связи между частями могут быть тональные, интонационные, тематические.

Контрастно-составная форма может быть репризной и безрепризной. Пример репризной формы – фантазия Моцарта c-moll (перед 14 сонатой), пример безрепризной – ария Руслана.

По тональному признаку контрастно-составная форма также может быть замкнутой и разомкнутой.

Свободные и смешанные формы

Наиболее новые достижения инструментальной музыки эпохи романтизма были связаны со сменой внутренних прототипов: вместо риторики и драмы – поэзия и литература. Это означало отход от классических норм мышления, вхождение через программность в образный мир («Художественное освобождение индивидуального содержания от схематизма и есть и остается нашей главной задачей» (Ф. Лист)).

В музыкальных произведениях новое художественное сознание сказалось в появлении новых жанров – баллады, поэмы и т.д.

Понятие свободных форм не отрицает их структуру, но означает индивидуальную структуру, видоизменение какой-либо типовой формы.

Л. Мазель отмечает три типа свободных форм:

7. Видоизменение сонатной формы.
8. Смешение принципов разных форм (в том числе и сонатной).
9. Собственно свободная форма.

Смешанными называются формы, основанные на соединении существенных признаков двух и более форм.

Сочетание сонатности и вариационности

Это сочетание характерно для музыки на народные темы. Если используются три темы, то часто первая со своим циклом вариаций играет роль вступления, вторая (и цикл вариаций на нее) – роль главной партии, третья – роль побочной партии.

В основе лежит сонатная форма, но ГП и ПП представляют собой циклы вариаций (Глинка, «Арагонская хота», «Камаринская»; Балакирев, «Увертюра на три русских народных темы»). Этот тип характерен для русской музыки.

В западно-европейской музыке сочетание сонатности и вариационности носит другой характер. В этих сочинениях сонатная форма возникает на основе свободного варьирования одной темы. В результате все разделы формы оказываются свободными вариациями на одну тему. Лист довел этот принцип до высшего предела, в результате чего получил принцип монотематизма.

В.В. Протопопов называет этот принцип «рассредоточенным вариационным циклом».

Сочетание сонатности и трехчастности

Есть несколько случаев сочетания этих форм.

7. Во внутреннем взаимодействии: простая трехчастная форма с контрастной серединой и с кодой, построенной на материале середины: Чайковский, финал симфонии №6:

A	B	A	Coda (B)
h	D	h	h
ГП	ПП	ГП	ПП

8. Во внешнем сопоставлении – когда один из разделов трехчастной формы написан в сонатной форме (Бетховен, Скерцо 9 симфонии; Вагнер, Увертюра к «Тангейзеру» – средняя часть).

9. Реприза резко сжимается, и ПП экспозиции сдвигается в центр формы, поэтому возникает аналогия со сложной трехчастной формой. В этом случае тональный план часто бывает обращенным (ПП в S).

Например, Шопен, Баркарола:

	Экспозиц.		Реприза		
Вст.	А	СвВ	А	В	Кода
	3-ч.		период		
	Cis	A-dur	Cis	Cis	
		(2 темы)			

Сочетание сонатности и цикличности

В этом случае образуются одночастные формы, в которых явно сказываются черты, свойственные циклическим формам (темповые и тематические контрасты), поэтому отдельные разделы вызывают ассоциации с той или иной частью цикла. Возможны два варианта:

ГП	ПП	Разр.	Репр.
I ч.	Медл. ч.	Скерцо	Финал

либо:

ГП	ПП	Разр.		Репр.
I ч.		Эпизод +	Разработка	Финал

(Ворой случай – в сонате си-минор Листа.) В. Бобровский пишет о постоянном совмещении функций.

Формы вокальной музыки

Специфика анализа вокальной музыки осложняется наличием текста. Мелодия может быть связана с речевой интонацией более или менее непосредственно. Художественный образ стиха может отразиться в музыке обобщенно (например, у Глинки) и детализированно (у Даргомыжского). Может присутствовать словесная инструментовка стиха: аллитерация (повторение согласных) и ассонанс (повторение гласных).

Особенности вокальной музыки:

5. Начальные периоды, которые в инструментальной музыке оттеняются кадансом, в вокальной часто незамкнуты. Фактором завершенности служит текст.

6. Малая пригодность для мотивной разработки, поэтому нехарактерны развивающие построения. Основной способ развития – вариантно-продолжающее развитие. Вариантность распространяется и на репризы.

Формы вокальной музыки – те же, что и в инструментальной, но есть свои специфические формы.

Форма bar

Используется в протестанских хоралах XVI–XVII веков, в искусстве миннезингеров.

Названия частей:

Stollen I (столла, куплет);

Stollen II;

Abgesang.

Первая и вторая столлы образуют вместе Aufgesang. Часть B обычно в 1,5–2 раза длиннее, чем A. Форма bar может быть двух видов: репризная и безрепризная (репризный bar – по принципу простой двухчастной формы): A A B (A A1 B).

Как правило, в этой форме пишется последний хор в кантатах Баха.

Куплетная форма

Это точное повторение музыки с разным текстом. Встречается в отдельных произведениях и в операх. Иногда эту форму называют *строфической*. Сам куплет по форме – не всегда период: возможна простая двухчастная, реже – простая трехчастная безрепризная форма. Может быть куплет с припевом (припев повторяет и музыку, и текст).

Существуют разновидности куплетной формы.

5. Куплетно-вариационная форма. Это повторение, аналогичное глинкинским вариациям. Сама остинатная мелодия может передаваться от одной группы голосов к другой, меняя тембровую окраску, а иногда и тональность. Эта форма широко распространена в русской и советской опере.

6. Куплетно-вариантная форма. Мелодия меняется на основе принципов вариантности. Варьироваться могут высотная или ритмическая сторона мелодии. В отличие от орнаментальной вариации мелодия не дробится. Вариант запускает структурные и масштабные изменения. Если вариация – производное от темы явление, то вариант и тема равноправны. В.В. Протопопов отмечает два типа этой формы:

а) тождественного порядка – с сохранением структуры;

б) типа прорастания – с масштабным ростом (сохраняется лишь начальное интонационное зерно). Такая форма наблюдается в песне Шуберта «Мельник и ручей».

Сквозная форма

Иногда ее называют «стихотворение с музыкой». Характерно следование музыки за развитием сюжета. В сквозных формах написано большинство песен Листа, что вытекает из общих эстетических позиций композитора. В конце XIX – начале XX века ее можно увидеть в творчестве Вольфа, Метнера, Прокофьева.

Особенности:

7. Форма основана на непрерывном развитии без внутренних контрастов.

8. Может быть основана на контрастном сопоставлении (подобно контрастно-составной форме). В основе лежит чередование эпизодов более крупных и оформленных, иногда соединяемых речитативными связками. При этом могут быть элементы репризности, фактурные переклички. Эта форма может приближаться к контрастно-составной, отличаясь от нее меньшими размерами частей, меньшей их самостоятельностью и бóльшим их количеством («Лорелея» Листа).

9. Форма может быть основана на контрастном развертывании. Этот принцип основан на небольших, как правило, структурно не оформленных эпизодах (Шуберт, «Ожидание», «Кубок»). Этот тип характерен для баллад. Музыка следует за сменой образов текста. Вне баллад встречается у Листа («Всюду тишина и покой»).

Музыкальная форма в опере

Опера – синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово, балет, декорации и т.д.

За четыре века истории оперы в ней сложилось множество жанровых видов: dramma per musica, опера-seria, опера-buffa, «большая французская опера», зингшпиль, камерная опера XX века, опера-балет, моноопера XX века, рок-опера, киноопера и т.д.

Завязка конфликта – резкий перелом в сценическом действии. Она может быть в любом месте оперы:

- например, в 3 действии («Иван Сусанин»)
- или даже до оперы («Царская невеста»),
- но чаще всего – в 1-м действии оперы («Травиата»).

Кульминация – наивысший момент столкновения действия и контрдействия («действие» – группа положительных персонажей и линия их развития; «контрдействие» – группа отрицательных персонажей и линия их развития). Кульминацией может быть наивысший момент развития либо действия, либо контрдействия. Может быть несколько кульминаций.

Развязка – исчерпание конфликта. В напряженно-драматических операх возможно совпадение кульминации и развязки (например, заключительная сцена из оперы «Кармен»).

Существуют несколько типов композиций оперы:

7. В XVII–XVIII веках существовала номерная структура. Ее преимущество – возможность дать развернутую характеристику героев, недостаток – остановка действия.
8. Во второй половине XIX века преобладало сквозное развитие (Вагнер). Его преимущество – непрерывное развитие, недостаток – слишком большая текучесть форм.
9. Идеальный вариант – законченные номера, объединенные в сцены. (Римский-Корсаков, Чайковский).

Музыка в опере главенствует, но есть вокальная сторона, поэтому оркестр не должен заглушать вокальные партии.

В опере кроме арий, ансамблей и им подобного есть большое количество речитативов. Существуют несколько типов речитативов. В опере XVII века – secco и accompagnato (частный случай аккомпанированного речитатива – облигатный, с обязательным солирующим инструментом). Римский-Корсаков отмечает следующие виды речитативов:

5. In piacere – свободный в ритмическом отношении, типа secco.
6. In tempo – «в такт».

Типы речитативов в опере XIX века:

7. Декламационный тип (без распевов, с совпадением речевых и музыкальных акцентов, характерна апериодичность в появлении цезур).
8. Ариозный тип (стих сохраняется, но мелодия начинает вести за собой текст).
9. Кантиленный тип (слово перестает играть ведущую роль; много слоговых распевов, акценты музыки и стиха не совпадают).

В музыке XX века, конкретно в творчестве Шёнберга, можно выделить такие типы:

5. Sprechgesang.
6. Sprechstimme.

Формы и жанры оперного произведения

1. *Ария* – это основная характеристика действующего лица, музыкальный портрет героя. В арии присутствует главный музыкальный тематический материал, который характеризует героя. С точки зрения развития сюжета и сценического действия, ария чаще всего совпадает с важным моментом в жизни героя. Структура арии разнообразна: двухчастная, трехчастная, рондо и другие. В большинстве случаев в арии присутствуют два разных музыкальных материала (для полной характеристики героя). Ария является обязательной в партиях главных действующих лиц.

2. *Ариозо* – отличается от арии содержанием и размерами. Это частичная характеристика действующего лица в связи с каким-либо событием. Здесь передается отношение героя к другому персонажу или его реакция на событие. Форма чаще всего трехчастная.

3. *Ариетта* – маленькая ария. Форма – одночастная, простая двух- и трехчастная.

4. *Баллада* связана с повествовательным характером изложения (куплетная или сквозная форма).

5. *Романс, серенада, каватина* чаще всего передают лирические переживания героя (форма – простая трехчастная, рондо, куплетная, куплетно-вариационная).

В опере часто используется такой прием, как *характеристика с помощью жанра.* Суть его заключается в следующем: какая-нибудь форма бытовой музыки (например песня), со всеми свойственными ей чертами используется в качестве средства характеристики героя.

Большое значение в опере имеют *ансамбли* **–** дуэты, трио, квартеты, квинтеты и так далее. Среди них наиболее распространенными являются дуэты «согласия» и «несогласия». В первом случае оба героя одинаково реагируют на события, и это находит свое отображение в похожей по своему характеру мелодике их высказываний, во втором герои по-разному относятся к одному и тому же явлению, в результате чего их мелодический материал является контрастным и самостоятельным.

Хор в опере чаще всего связан с массовыми сценами, и характеризует группу людей. Форма хоров разнообразна и зависит от содержания и сюжетного значения.

К оркестровой музыке в опере относятся следующие жанры: увертюра (французская – медленно-быстро-медленно, итальянская – быстро-медленно-быстро), вступление, интродукция, прелюдия – это вступительные пьесы к опере; антракт – вступление в следующие действия или картины; интермеццо – внутри действия.

Роль оркестра – не только аккомпанемент. Он раскрывает и развивает основной конфликт. В XIX веке этому способствует лейтмотивная система. Кроме того, в ряде случаев в опере встречаются балетные номера.

Музыкальные формы в балете

Вначале балет возник как вставной элемент оперного спектакля и представлял собой последовательность танцев, дивертисмент.

Известны три мировых балетных школы: французская, русская и итальянская. Терминология дается на французском языке.

Классический балет XIX века имеет свои закономерности: номерная структура сохраняется, но номера объединены в сцены.

Балет – действие из 3–4 актов: три действия – балет (сюжет), четвертое – дивертисмент. Сцены в балете имеют свои названия.

Pas de deux (па-де-де) – танец двоих. Это сюита, построенная из номеров, идущих в строгом порядке. Начинается с выхода – Entreé. Затем идет Adagio – любовный танец (кантилена с особым набором движений).

Variation – вариации (по очереди танцора и танцовщицы). В основе вариации танцовщицы лежит жанр польки либо вальса. У танцовщика вариация начинается с затакта, так как он выскакивает прыжком из-за кулис. В основе – жанр мазурки или тарантеллы.

Кода – в основе лежит галоп.

Если в балете 3 участника (Pas de trios), то вариация есть у каждого. Соответственно, чем больше участников, тем больше вариаций.

Grand pas (гран-па). Сюита с большим количеством участников и, соответственно, вариаций. Какие-то участники могут исполнять сольные вариации, какие-то – вариации совместно с другими, чтобы действие не затянулось.

Сюита может быть классической и характерной. В характерной представляются либо сказочные герои, либо народные танцы.

Pas d'action (па-д-аксьон). Это танец-действие, пантомима.

Михаил Фокин отходит от этих принципов. Он может использовать просто различные танцы, связанные сюжетом. Фокин сбалансировал роль танца и пантомимы, ввел мимику как самостоятельный компонент, обратился к «небалетной» музыке. При нем балет стал одноактным.

В XX веке появляются бессюжетные балеты, например «Агон» Стравинского.

Как самостоятельный вид искусства балет утвердился в 1581 году, а целым спектаклем стал с 60-х годов XVIII века в результате реформы Новера.

Жанровая типология балетов:

15. Балет-драма (Ж.Ж. Новер).
16. Романтический балет («Сильфида» Шнейцхоффера, «Жизель» Адана).
17. Академический большой балет («Лебединое озеро» Чайковского).
18. Симфоническая балетная драма («Петрушка» Стравинского).
19. Неоклассический балет, в том числе бессюжетный.
20. Хореодрама («Бахчисарайский фонтан» Асафьева).
21. «Тотальный театр» Мориса Бежара.

Полифонические формы

Полифония – неодноголосие, основанное на одновременном развертывании объектов горизонтальной природы в соответствии с определенными историческими и стилевыми нормами образования и последования вертикали.

В соответствии с историческими особенностями различают строгий и свободный стили.

Строгий стиль

Система сочинения в строгом стиле сложилась в первой половине XV века и просуществовала 200 лет. Это стиль церковной музыки (вокальной, акапельной), основанной на системе церковных ладов. Это монотоникальные лады (с одной тоникой-опорой), неоктавные по своей природе.

В ритмическом отношении характерна неторопливость развертывания, движение крупными (в нашем исчислении) длительностями. Размеры: 2/2, 3/2, 1/1, 2/1 и т.д.

Одноголосие

Правила сочинения одноголосной мелодии:

23. Начинается с сильной доли и с «сильной» ступени.
24. Оканчивается на первой доле (в условиях многоголосия может нарушаться) и ступени.
25. Господствует плавное волнообразное движение по соседним ступеням и длительностям.
26. Скачки используются нечасто. Требуется хотя бы некоторое приготовление и обязательное заполнение движением в противоположном направлении. Используются скачки: вверх – от терции до малой сексты и на октаву; вниз – от терции до чистой квинты.
27. Ритм движется по соседним длительностям. Если соседние длительности в соотношении больше чем 1:2, то это – скачок, требующий заполнения.
28. Исключаются трудно интонируемые ходы, хроматизм, тритон.
29. Движение мелкими длительностями (четвертями и меньше) разрешается:

а) при пробеге через тактовую черту;
б) при разрешении синкопы;
в) при дроблении целой части такта.

30. Диапазон – не более дуодецимы.
31. Отклонения и модуляции могут совершаться либо в том же звукоряде при перемещении опорного тона (на секунду или кварту-квинту), либо в тот же лад, но с изменением звукоряда на 1 знак.
32. Типовая кадансовая формула: мелодия завершается плавным движением вверх и вниз.

33. Запрещается: использовать в мелодии 2 скачка подряд; синкопы из длительностей меньше, чем счетная доля; повторы (ритмические и мелодические, повторы одной ноты).

Двухголосие

В основе двухголосия лежат 2 мелодии, сочиненные по правилам, но с регламентом по вертикали.

Простой контрапункт

В двухголосии возникают две проблемы: единство по горизонтали и единство по вертикали.

Проблему единства по горизонтали решает каданс, а по вертикали – контрапункт. Термин «контрапункт» происходит от латинского punctum contra punctum (буквально «точка против точки») и отображает систему сочинения неодноголосия в строгом стиле.

Любое многоголосие представляет собой синтез двухголосий. По вертикали основой контрапункта является интервал.

Во всех учебниках предлагается система обозначения интервалов, предложенная С.И. Танеевым (обозначается не ступеневая величина, а количество «шагов») (табл. 3):

Таблица 3

Система обозначения интервалов С.И. Танеева

Интервалы			
Консонансы		**Диссонансы**	
Совершенные (СК)	**Несовершенные (НК)**		
Чистые – прима (0), октава (7), квинтдецима (14), квинта (4), дуодецима (11) и кратные им интервалы	Большие и малые терция (2), децима (9), секста (5), терцдецима (12)	Большие и малые секунда (1), септима (6), нона (8), квартдецима (13)	Увеличенные и уменьшенные интервалы (не используются)

Консонансы являются основой простого контрапункта. Диссонансы обеспечивают наиболее активное взаимодействие линий.

Правила использования интервалов:

Совершенные консонансы. Они имеют право на синхронное появление и завершение.

9. Необходимо избегать появления СК на сильном времени (за исключением краев построения).
10. Запрещается использование двух СК одного корня подряд или на соседних метрических позициях в прямом и противоположном движении.
11. Запрещается прямое движение к СК при более широком ходе верхнего голоса.
12. Рекомендуется избегать появления двух СК подряд.

Несовершенные консонансы. Свободны в применении, однако не рекомендуется длительное движение параллельными НК, так как это приводит к неравноправию голосов.

Диссонансы

7. Всегда используются при косвенном голосоведении.
8. Диссонанс всегда с обеих сторон окружен консонансами.
9. Диссонанс всегда осуществляется с помощью мелодической формулы, которую должен выдержать один голос.

На слабом времени существуют 2 типа формул диссонирования:

- плавное движение вверх или вниз между двумя звуками в терцовом соотношении (т.е. проходящий);

- плавное движение вверх и вниз между повтором одного и того же звука (вспомогательный). Верхний вспомогательный не используется!

Свободный голос обязан быть неподвижным до момента завершения диссонирования, но на третьей точке (в момент завершения) либо остается на месте, либо движется на звук, консонирующий с завершением диссонирования.

На сильном времени – задержание. Это пребывание на одной высоте и плавный спуск на секунду.

В каждом диссонансе задержание используется в определенном голосе (обозначается черточкой внизу, если задержание в нижнем голосе, и черточкой вверху – если в верхнем): 3, 8, 1, 6, 13.

Приготовленный диссонанс дает право свободному голосу вступить в момент задержания. В момент разрешения он может остаться или двинуться. Диссонирующий голос контролируется от начала до конца.

Особенности:

5. Разрешается только спуск на секунду.
6. Приготовление больше или равно задержанию, задержание больше или равно разрешению. (п≥ з ≥ р).

Сложный контрапункт. Полифонические способы преобразования материала

Способ образования полифонической ткани определяет вид полифонии.

При различии материала голосов возникает *неимитационная* полифония, при единстве – *имитационная.* Общее во всей полифонии – контраст в одновременности.

Преобразования мелодической структуры голосов

7. Высотный аспект: изменение вертикального направления интервальных ходов – обращение (~, ∀, ⊥).
8. Преобразование во временнóм аспекте – изменение порядка последования длительностей, звуков – ракоход (←, R, К).
9. Качественное преобразование: увеличение или уменьшение длительностей.

Сложный контрапункт – полифоническое соединение, проведенное более одного раза, сопряженное с каким-либо преобразованием материала.

Исходный вид материала называется первоначальным соединением, все повторы – производным соединением.

Подвижной контрапункт

Простой контрапункт – полифоническое соединение, проведенное один раз.

Сложный контрапункт – полифоническое соединение, сохраняющее осмысленность при каком-либо преобразовании материала голосов.

Вид сложного контрапункта определяется способом, каким получается производное соединение.

Часто встречается *подвижной контрапункт – вид сложного контрапункта, основанный на взаимном перемещении голосов.*

Разновидности:

- вертикально-подвижной (с вертикальной перестановкой голосов);
- горизонтально-подвижной (с горизонтальной перестановкой);
- вдвойне подвижной (и с вертикальной, и с горизонтальной перестановкой одновременно).

Показателем суммарного передвижения голосов служит индекс (index). Передвижение голосов в соответствии с природой (I↑, II↓; I←, II→) дает положительный индекс, против природы – отрицательный.

Контрапункт, в котором происходит перестановка, получает название соответственно числу передвигаемых голосов: двойной (если участвуют два голоса), тройной и т.д.

Вертикально-подвижной контрапункт

Все интервалы изменяются на постоянную высоту, поэтому для каждого Iv (index verticalis) можно разработать правила.

Техника:

7. Выписать ряд возможных интервалов от 0 до величины Iv.
8. Под ним выписать ряд производных интервалов в обратном порядке.
9. Определить правила использования интервалов в первоначальном соединении (табл. 4):

Таблица 4

Таблица интервалов при Iv=-7

ск	д	нк	д	ск	нк	д	ск
0	1	2	3 —	4	5	6 —	7
7	6 —	5	4	3 —	2	1	0
ск	д	нк	ск	д	нк	д	ск

Мы видим, что ск дают в производном соединении ск, нк дают нк. Диссонансы дают диссонансы с перемещением формулы задержания в противоположный голос. Исключения составляют кварта и квинта. Поэтому при данном индексе используются правила написания простого двухголосного контрапункта, но есть дополнительные ограничения:

7. Интервал расхождения по высоте не должен быть больше Iv (это касается любого Iv, иначе в производном соединении голоса будут перекрещиваться). В данном случае – не больше октавы.
8. Интервал сближения – не меньше примы (также касается любого Iv).
9. При Iv=–7 квинтой (совершенным консонансом) необходимо пользоваться как диссонансом с задержанием в любом голосе.

Наиболее применимы те Iv, где количество устойчивых интервалов максимальное. Это Iv =–7, –11, –9.

Чтобы вычислить Iv, используемый в произведении, необходимо сложить интервалы передвижения голосов:

$Iv = I^{v} + II^{v}$.

Например: $I^{v-3} + II^{v-6} = Iv = -9$.

Другой способ: взять любой интервал (вертикаль) первоначального соединения и ту же вертикаль в производном соединении, сложить их показатели:

$I\ II^{-5} + II\ I^{-6} = Iv = -11$; $ИК_{произв} – ИК_{первонач} = Iv$,

Где ИК – интервал контрапункта.

Имитация и канон

В профессиональной музыке канон появился примерно в начале XIII века.

Имитация – повторение каким-либо голосом материала, непосредственно перед этим звучавшего в другом голосе.

Канон – непрерывно проводимая имитация.

Имитируемый голос называется proposta (P), имитирующий – *risposta (R).*

В схемах отсутствие раздела обозначается прочерком:

P	A	B
R	–	A′

Часть пропосты до вступления риспосты называется вступительным отделом.

Если пропоста за пределами вступительной части имеет материал, не подлежащий повторению, то образуется *простая имитация:*

P	A	B	C
R	–	A′	D

Если ристпоста повторяет и первый, и второй отделы пропосты, то такая имитация называется *канонической:*

P	A	B	C
R	-	A′	B′

Если мелодия пропосты возвращается к своему началу, т.е. обладает признаками повторной структуры, то канон называется *бесконечным:*

P	A	$B_{//}$	A
R	–	A′	B′

Правила сочинения конечного канона

13. В пропосте сочиняется отдел А, предшествующий вступлению риспосты.
14. В риспосту переносится из пропосты отдел А на необходимый интервал.
15. В пропосте сочиняется контрапункт к риспосте (отдел В).
16. Отдел В из пропосты переносится в риспосту.
17. Повторить пункты 3 и 4 необходимое количество раз.
18. Заканчивать канон движением к кадансу.

Бесконечный канон и каноническая секвенция

Каноническая секвенция – это канон, в котором пропоста и риспоста возвращаются к своему началу на новой высоте.

Бесконечный канон – частный случай канонической секвенции, шаг которой равен нулю, и поэтому каждый из голосов возвращается к своему началу на прежней высоте.

Бесконечный канон и каноническая секвенция бывают симметричными (1 разряда) и несимметричными (2 разряда).

В бесконечном каноне и канонической секвенции 1 разряда расстояния между пропостой и риспостой и риспостой и повторенной пропостой равны:

$PR=R_{//}P$, где двойной штрих перед P – знак повтора отдела.

В бесконечном каноне и канонической секвенции 2 разряда расстояния между пропостой и риспостой и риспостой и повторенной пропостой не равны: $PR \neq R_{//}P$.

Свободный стиль

Ренессанс – это эпоха нового времени («знаки» эпохи – открытие Америки, приоритет светского искусства), в котором возникают новые идеалы: динамичность и движение.

В XIV веке производят механические часы – первейший признак города. В культуре главным становится стремление к индивидуальному высказыванию. В музыке интонации становятся узнаваемыми, выразительными, запоминаемыми. Рождается гомофония, появляется музыкальная декламация, новый склад мелодики. Возникают теория аффектов, музыкальная риторика.

Появляется проблема тональностей, систематизации, складывается абсолютная сольмизация, утверждаются 24 тональности.

Происходит разделение функций мелодии и гармонии на базе централизованной системы. Структурной единицей становится аккорд. Формируются акцентный ритм и регулярный метр.

В полифонии получает выражение комплементарный ритм, появляется новая форма – фуга.

Фуга

Фуга[45] *– полифоническая форма, основанная на квинтово-имитационном изложении и тонально-ладовом, контрапунктическом, регистровом, тембровом, фактурном, динамическом развитии темы.*

Классификация фуг возможна по нескольким признакам.

13. По числу голосов – от 2 до 6, чаще 3–4.
14. По исполнительскому составу: органные, сольные, ансамблевые, оркестровые.
15. По способу имитации в ответе: стреттная, квартовая, контрфуга, фуга в увеличении.
16. По строению темы: простые и сложные:

а) простая – фуга на 1 тему;

б) сложная – на несколько тем или на неодноголосную тему.

17. По типу композиции:

а) тонально развивающаяся;

б) контрапунктически развивающаяся;

в) регистрово развивающаяся.

18. По степени развитости и законченности:

а) фуга (развитая и законченная);

б) фугато (незаконченная фуга);

в) фугетта (небольшая фуга). Средняя фуга по количеству тактов относится к теме 20:1. если общее количество тактов меньше, то это фугетта.

Элементы и разделы фуги. К элементам относятся тема, противосложение и интермедия. Иногда к элементам относят стретту и заключение. Разделами фуги являются строгая часть (экспозиция) и свободная часть.

Тема фуги и ее преобразование в проведениях

Тема – музыкальная мысль, составляющая содержательную и конструктивную основу фуги, служащая исходным моментом и итогом формообразования.

Жанровые основы тем зависят от природы:

- вокальные: хоральные и песенные (отчасти декламационные);
- инструментальные: танцевальные и моторные.

Признаки жанровых основ тем:

11. Хоральные темы:

а) вокальный тип интонирования;

б) мерный, но скрыто нерегулярный ритм;

в) недетализированный мелодический рисунок;

г) как правило, единого строения;

д) начало на первой доле, окончание – на любой сильной.

Примеры из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха[46]: cisI, EII, fI, HII.

12. Песенные темы:

а) вокальный тип интонирования;

б) детализированный мелодический распев;

в) разделение тонов мелодии на стержневые и опевающие;

г) непериодичный ритм;

д) тенденция к мотивному расчленению;

е) начало – часто не с первой доли, часто – слабое окончание;

ж) начало с I или V ступени, окончание – на любом тоне T_{53}.

Примеры: cII, CI, esI, fisI.

---

[45] От лат. fugare – «бежать».

[46] Принято такое обозначение прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира»: тональность и римская цифра, обозначающая том ХТК.

13. Декламационные темы:

а) сочетание вокальных и речевых интонаций;

б) резкий мотивный контраст;

в) наличие остроэкспрессивного оборота;

г) использование трудноинтонируемых скачков;

д) наличие пауз;

е) репетиция на одном тоне.

Примеры: gI, gII, aII.

14. Танцевальные темы:

а) инструментальная природа;

б) периодичность;

в) повтор ритмоформулы;

г) размашистый и детализированный мелодический рисунок;

д) скрытое неодноголосие.

Примеры: cI, GI, CisI, EsI.

15. Моторные темы:

а) инструментальная природа;

б) равномерный ритм;

в) периодичный детализированный музыкальный рисунок;

г) репетиционные повторы.

Примеры: GII, eI, cisII, gisII, BII.

По диапазону тема может быть от уменьшенной кварты (cisI) до полутора октав (GII).

По протяженности строение тем зависит от жанра (самые короткие – хоральные, самые длинные – моторные) и от мастерства автора (чем больше мастерство, тем темы короче. У раннего Баха много длинных тем). Общий принцип строения тем бывает двояким: это либо тематическое ядро с развертыванием, либо идея контрастов двух типов движения. По строению тема может представлять собой простую периодичность, пару периодичностей и даже модель строения фуги в целом[47].

Ответ – второе проведение темы в фуге. Функция ответа двойственная:

5. Повторение и утверждение темы.
6. Перемещение самой темы в новый контекст (неодноголосие и другая тональность).

Таким образом, основная идея ответа – самоутверждение и самоотрицание.

Существуют 2 вида нормативных ответов:

5. *Реальный* – точная транспозиция в тональность доминанты.
6. *Тональный* – вариант темы, в которой ступень, соответствующая доминанте, заменяется субдоминантовой, а тональность D – тональностью S. Происходит спуск на секунду звука, мотива или фрагмента темы. Тональный ответ возможен тогда, когда D активизируется в начале или в конце темы.

Противосложение

Противосложение – контрапункт к теме, начиная с ответа.

Функции противосложения:

7. Продолжить тему и создать контрапункт к ответу.
8. Создать теме комментарий, дать ей новые условия.
9. Быть потенциальной темой.

---

[47] Фуга g-moll из органных фантазий и фуг имеет такое строение: первый мотив в g-moll, второй – в D-dur (= ответ), следующий мотив подобен интермедии, затем идет «инотональное» проведение первого мотива в B-dur, снова подобие интермедии и вновь первый мотив в g-moll (=заключительный раздел фуги).

Мелодика противосложения стремится контрастировать теме по направлению движения, несовпадению скачков и плавного движения. По границам противосложение может синхронно совпадать с темой, может начинаться раньше (CI, CisI), а может запаздывать (fisI, aII).

Противосложение бывает *удержанным* и *неудержанным.* Удержанное – такое противосложение, которое появится в фуге хотя бы еще раз. В фуге может быть несколько удержанных противосложений, например:

2 удержанных противосложения: cI, aII, BI; в фугах Шостаковича C, D;

3 удержанных противосложения: CisI, DI; в фугах Шостаковича h, As;

4 удержанных противосложения: EII; в фугах Шостаковича d, e (обе фуги двойные);

5 удержанных противосложений: в фуге Шостаковича Fis.

Интермедия и заключение фуги

Интермедия – это отрезок фуги между двумя соседними проведениями.

Существенный признак интермедии – отсутствие темы в полном объеме.

Заключение – это отрезок фуги после последнего проведения темы.

Функции интермедии:

5. Осуществить тональные связи между проведениями темы.
6. Создание зоны отчуждения (выражено в тематических паузах, уходе от материала темы).

Интермедии классифицируются по следующим признакам:

1. Связь с основным тематическим материалом фуги.

Обычно интермедия опирается на мотивы темы и противосложения. Именно в интермедии возможно существенное изменение материала. Новый материал в интермедии бывает редко.

2. Способ образования самой интермедии.

Чаще всего представляет простую или каноническую секвенцию, нередко с сопровождением. Чаще секвенции симметричные и нисходящие.

3. Строение интермедии.

Оно может быть сквозным (характерно для маленьких интермедий); могут быть несколько фаз, связанных с разными способами тематической работы, с разным материалом, с перестановкой в голосах.

4. Композиционное значение в фуге (по А.Н. Должанскому).

Связующие интермедии. Обычно невелики. Их функция – тональная связь между проведениями темы.

Разделительные интермедии. Также обычно невелики; как правило, содержат каданс.

Разработочные интермедии. В них происходит особенно сильная работа с материалом. Как правило, велики по размерам, содержат несколько фаз.

5. Способ существования в фуге.

По способу существования интермедии могут быть свободными и удержанными (или подобными).

Удержанные интермедии создают композиционные арки, которые могут дать разные композиционные планы.

Интермедия – факультативный элемент в фуге и может отсутствовать (типично для ричеркарных фуг).

Строение фуги

Разделы фуги

Экспозиционной (строгой) частью называется последовательное вступление темы во всех голосах поочерёдно, в главной и D тональностях.

Выразительный смысл экспозиционной части:

1) планомерный поступательный характер развертывания;
2) предъявляется состав голосов и основной экспозиционный материал.

Регламент экспозиции:

1. Голоса включаются постепенно и сохраняются до конца экспозиции. Вновь вступающий голос в данный момент является крайним (даже если он не крайний, мы слышим его лучше).

Планы вступления голосов:

9) сопрановый (сопрано – альт – тенор – бас);
10) басовый (бас – тенор – альт – сопрано);
11) контрастный (например, сопрано – бас – альт или альт – сопрано – бас и т.д.);
12) парный (например, сначала пара крайних, затем пара средних и т.д.).

Из 52 экспозиций фуг ХТК (включая двойные) басовых – 9, контрастных – 24, сопрановых – 15, парных – 4.

2. Каждый из голосов вступает в одном и том же мелодическом виде. Если возникает вариант темы (тональный ответ), то он чередуется с темой в основном виде. Главная и побочная тональности тоже чередуются регулярно.
3. Число проведений тем в экспозиции равно числу голосов или больше него, т.к. тема может вступать в одном голосе неоднократно. Отсюда возможны основные и дополнительные проведения.

Дополнительное – не первое проведение темы в экспозиции в данном голосе.

Экспозиционной частью называется совокупность основных и дополнительных проведений.

Экспозиция бывает:

5) простая (только из основных проведений) или строгая – CI, BI;
6) расширенная (с дополнительными проведениями) CisI, FII, esI.

Неполной экспозиции не бывает!

Дополнительные проведения могут образовать группу и контрэкспозицию.

Свободная часть

В ней происходит переработка накопленного материала. Со всех сторон появляется нарушение регламента экспозиции:

7) появляются неэкспозиционные тональности: иноладовые, субдоминантовые; доминантовая получает новый смысл;
8) фактурное неравновесие:

а) изменяется количество голосов (т.е. временное выключение голоса, поэтому меняется плотность фактуры и возникает фактурное тяготение к полногласию, которое наступает обычно в конце фуги;

б) в некоторых фугах производится стреттное изложение темы;

9) происходит обновление материала. Могут появляться новый вид темы (обращение, увеличение, уменьшение, колорирование), новые противосложения.

Строение фуги в целом

11. Тонально развивающиеся фуги. В свободной части происходит движение по разным тональностям с возвращением основных тональностей к концу. Для композиторов разных эпох свойственен уход в разные тональности (для Баха – в 1 степень, для Шостаковича – сначала в 1 степень родства, затем в далекие тональности). Иногда отдельно выделяют ладово развивающиеся фуги (например, фуга C-dur Шостаковича: в свободной части тема проводится в иных ладах).

12. Контрапунктически развивающиеся фуги (с использованием стретт, тематических преобразований темы).

13. Вариантно или вариационно развивающиеся фуги. Здесь композиционный стержень – смена вариационных преобразований темы (gisI)

14. Регистрово развивающиеся (целый блок повторяется в другом регистре (fisI).

15. Темброво развивающиеся – любые фуги, кроме клавирных.

Сложные фуги

Сложная фуга – фуга на неодноголосную тему либо на две и более тем, голоса которой экспонируются совместно или раздельно и обязательно соединяются в контрапункте хотя бы в одном разделе фуги.

Главное условие – соблюдение полного равноправия всех тем. Достигается оно только проведением тем в экспозиционной зоне (т.е. проведение по всем голосам и соблюдение тонального регламента).

Непервая тема склонна компенсировать свое положение нарушением регламента:

7) может нарушаться тональный план (нестрогий тональный план можно увидеть в фугах cisII, fisII; характерна невозвратность главной тональности);

8) может отсутствовать одноголосное начало (но новая тема не должна впервые появляться как контрапункт к первой теме. В противном случае – это удержанное противосложение);

9) включение обращения или стретты (cisII).

Противосложение, если оно получает собственную экспозицию, получает звание темы, а фуга из простой восходит к сложной.

Композиция сложных фуг

В сложных фугах возможна совместная или раздельная экспозиция тем. Если фуга тройная, то какие-то темы экспонируются раздельно, а какие-то – совместно. Свободные части должны быть на все темы. Таким образом, темы с их свободными частями могут быть выстроены по принципу двойных вариаций.

Примеры сложных фуг:

– двойные с совместной экспозицией: Бах, Прелюдия CisI, Синфония f, двухголосные инвенции Es, B, g, A; Моцарт, Реквием. (Kyrie);

– двойные с раздельной экспозицией: Бах, gisII, Месса (№19), Искусство фуги (№8, 11); Моцарт, Финал Квартета G-dur (K 387).

Тройные фуги:

- с совместной экспозицией: Бах, Прелюдия AII; Верди, Реквием (Sanctus);
- с раздельной экспозицией: Бах, Фуга fisII;
- с совместно-раздельной экспозицией: Щедрин, Фуга c-moll.

Библиографический список

53. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. – Л., 1988.

54. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г. Арановский. – М., 1991.

55. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 / Б.В. Асафьев. – Л., 1963.

56. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л., 1971.

57. Бобровский В.Н. Сюита / В.Н. Бобровский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1973.

58. Бобровский, В.Н. Функциональные основы музыкальной формы / В.Н. Бобровский. – М., 1987.

59. Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки : в 2-х ч. / М.Ш. Бонфельд. – М., 2003.

60. Ефименкова, Б.Б. Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней / Б.Б. Ефименкова. – М., 1968.

61. Катуар, Г.Л. Музыкальная форма / Г.Л. Катуар. – Ч. 1 – М., 1934, ч. 2 – М., 1936.

62. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М., 1978.

63. Ливанова, Т. Музыкальная драматургия Баха и его исторические связи. – Ч. 1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М., 1948.

64. Мазель, Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л.А. Мазель // Исследования о Шопене. – М., 1971.

65. Мазель, Л.А. О мелодии / Л.А. Мазель. – М., 1952.

66. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – М., 1979.

67. Михайлов, М.О тематическом объединении частей сонатно-симфонического цикла / М.О. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л., 1963.

68. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982.

69. Назайкинский, Е.В. Принцип единовременного контраста / Е.В. Назайкинский // Русская книга о Бахе. – М., 1985.

70. Попова, Т. Сюита / Т. Попова. – М., 1963.

71. Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / под ред. В.Н. Холоповой. – М., 1978.

72. Протопопов, В.В. Некоторые особенности сонатно-симфонических циклов Бетховена / В.В. Протопопов // Избранные исслед. и ст. – М., 1963.

73. Ройтерштейн, М.И. Основы музыкального анализа / М.И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001.

74. Музыкальная форма / Ю. Тюлин и др. – М., 1974.

75. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – СПб, Лань, 2001.

76. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974.

77. Цуккерман, В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. – М., 1964.

78. Яворский, Б.Л. Сюиты Баха для клавира / Б.Л. Яворский. – М., 1942.

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Создание презентации.
Порядок выполнения презентации:
Отбор фотографий в Интернете.
Сочинение характеризующих заголовков к слайдам.
Расстановка слайдов в соответствии с сюжетной логикой.
Подбор музыкального материала к каждому слайду (выбор характерного музыкального инструмента, стиля и импровизация с помощью них с записью в секвенсор синтезатора.
перенос музыкальных файлов в компьютер и выявление их длительности звучания.
Выбор анимации, монтаж и синхронизация показа с длительностью сопровождающей музыки.
Обработка эффектами, синхронизация звука и изображения.
Алгоритм выполнения:
1. показ слайдов – эффекты анимации, настройка анимации.
2.Вставка – фильмы и звук – записать звук.
3.Формат – оформление слайда – эффекты анимации.
4. (правая) смена слайдов – выбор скорость показа звук (аплодисменты, барабан…)
5.Выделить картинку – настройка анимации – добавить эффект – (вход, выделение, выход, пути пермещения)
6.Формат – оформление слайда (фон картинки).

Монтирование видеоклипа.
Монтирование видео Movie Maker.
Основные сведения об интерфейсе.
Состоит из 3 основных частей: строки меню и анели инструментов, панелей, а также раскадровки и шкалы времени.
Панель операций с фильмами.
С пом. панели операций с фильмами можно выполнять операции в соответствии со стадией процесса создания фильма:

- запись видео. представляет парметры для начала создания фильма, например запись видео и импорт существующего видео, изображений или звука.
- монтаж фильма. предоставляет параметры для создания фильма, напр. просмотр существующего видео, изображений, видеоэффектов, прослушивание звукоа или добавление в фильм названий и титров. можно запустить функцию автофильма для автоматического начала создания фильма.
- завершение фильма. предосталвяет параметры для сохраннения готвого фильма, напр. на компьютере, на записываемом компакт-диске, для отправки его поэлектронной почте, на веб-узле или кассету в цифровой камере.
- Советы по созданию фильмов. Предоставляет справку по выполнению оьбычных операций в программе.

Панель сборников.
на панели сборников отображаются сборники клипов. имена сборников отображаются слева на панели сборников, а клипы в выбранном сборнике отображаются с парва на панели содержимого. клипы из панели содержимого можно переносить на раскадровку или шкалу времени для текущего проекта или перемещать их в окно монитора для воспризведения.
Окно монитора. Элементы управления воспризведением можно применить для навигации в отдельном клипе и по всему проекту. При пом. кнопок в окне монитора можно разделить аулио или видео-клип на два маленьких клипа или сделать съемку текущего кадра, который отображается в окне монитора.

на раскадровке можно промотреть и изменить последовательность климпов проекта, видеоэффектво и видеопереходов. Аудиоклипы, доравленные в проект, не отображаются на раскадровке. Они отображаются на шкале времени.
Шкала времени позвляет просмотреть и изменить временные параметры клипов проекта.
на шкале времени отображаются следующие дорожки:

- видео.
- переход.
- звук.
- звук и музыка.
- наложение названия.

Редактирование графических изображений в Photoshop и Paint.
Создавать изображения можно различными способами (карандашами, фломастерами, красками, в тетради, альбоме, на холсте, а также в компьютере)
В наше время редко найдется ребенок, который бы не играл в компьютерные игры или хотя бы не видел, как в них играют другие. На экране дисплея, как на телеэкране, бегают человечки, летают самолеты, мчатся гоночные машины... Чего только нет! Причем качество цветного изображения на современном персональном компьютере лучше, чем у телевизора.
Раздел информатики, занимающийся проблемами создания и обработки на компьютере графических изображений, называется компьютерной графикой.
В зависимости от способа формирования изображений компьютерную графику принято подразделять на векторную, растровую и фрактальную.
Векторная графика это использование геометрических примитивов, таких как точки, линии, сплайны и многоугольники, для представления изображений в компьютерной графике. Программа, работающая с векторной графикой CorelDraw.
Фрактальная графика это графические объекты, состоящие из фракталов. Программы работающие с фрактальной графикой Ultra Fractal, Art Dabbler. Фрактал (лат. fractus — дробленый) — термин, означающий геометрическую фигуру, обладающую свойством самоподобия, т.е. составленную из нескольких частей, каждая из которых подобна всей фигуре целиком.
Растровая графика представляет собой совокупность точек (пикселей) разных цветов. Программы работающие с растровой графикой Adobe Photoshop, Paintshop, Paint. Растровое изображение напоминает лист клетчатой бумаги, на котором каждая точка закрашена черным или белым цветом, в совокупности формируя рисунок. Рисовать в компьютере можно, используя специально предназначенную для этого программу – графический редактор.
ГРАФИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР – программа, осуществляющая работу с графической информацией, позволяющая создавать и редактировать изображения на экране компьютера: рисовать линии, раскрашивать области экрана, создавать надписи различными шрифтами, обрабатывать изображения и т.д.
Графический редактор Paint – простейший графический редактор, предназначенный для создания и редактирования растровых графических изображений. Он приемлем для создания простейших графических иллюстраций, в основном схем, диаграмм и графиков, которые можно встраивать в текстовые документы; в Paint можно создавать рекламу, буклеты, объявления, приглашения, поздравления, рисунки и др.
Изучить панель инструментов
Выделение произвольной области/ Выделение прямоугольной
области
Ластик/ Цветной ластик (правая кл.) Заливка
Выбор цвета /Масштаб
Выбор толщины карандаша / Выбор формы кисти
Распылитель /Надпись

Выбор толщины прямой линии / Выбор толщины кривой линии
Прямоугольник / Многоугольник
Эллипс/ Скругленный прямоугольник
Выделение фрагмента с полем
Выделение только изображения фрагмента.
Освоить:
1.Панель атрибутов текста
2. Главное меню
3. Выбор дополнительного цвета палитры.

Размещение избражения или объекта в документе pdf

1. Выберите «Инструменты» > «Редактирование содержимого» > «Добавить изображение»
2. В диалоговом окне «Открыть» выберите нужный файл.
3. Выберите подходящий файл и нажмите «Открыть».
4. Щелкните в том месте, где требуется расположить изображение; если требуется изменить его размер, перетащите курсор, не отпуская кнопку мыши. Копия файла изображения появится на странице с тем же разрешением, что и у оригинала.
5. Измените размер изображения с помощью манипуляторов рамки или воспользуйтесь инструментами на панели «Редактирование содержимого» для зеркального отражения, поворота или обрезки изображения.

Перемещение изображения или объекта и изменение размера.

Выделите соответствующий инструмент для элемента, который требуется переместить:

Изображение

Выберите «Инструменты» > «Редактирование содержимого» >«Редактирование текста и изображений». При наведении курсора на изображение, доступное для редактирования, в левом верхнем углу появляется значок изображения.

Интерактивный объект

Чтобы отредактировать поля формы, кнопки или другие интерактивные объекты, выберите «Инструменты» > «Интерактивные объекты» >«Выбрать объект».

Выполните одно из следующих действий.

- Чтобы переместить изображение или объект, перетащите его в нужное место. Объекты и изображения нельзя переместить на другую страницу (их можно вырезать и вставить на новую страницу). Нажмите клавишу «Shift» и перетащите объект, чтобы сохранять пропорции при движении вверх или вниз, вправо или влево.
- Чтобы изменить размер изображения или объекта, выделите его, затем перетащите маркер. Нажмите клавишу «Shift» и перетащите маркер, чтобы сохранить неизменными пропорции изображения.

Можно также переместить и изменить размер нескольких выделенных объектов.

Поворот, разворот, обрезка и замена изображения.

1. Выберите «Инструменты» > «Редактирование содержимого» > «Редактирование текста и изображений».
2. Выделите изображение (или изображения).
3. В разделе «Форматирование» на панели «Редактирование содержимого» щелкните один из следующих инструментов:
   Зеркало по вертикали

Этот параметр переворачивает изображение вертикально, относительно горизонтальной оси.

Зеркало по горизонтали

Этот параметр переворачивает изображение горизонтально, относительно вертикальной оси.

Повернуть против часовой стрелки

Поворот выбранного изображения на девяносто градусов против часовой стрелки.

Повернуть по часовой

Поворот выбранного изображения на девяносто градусов по часовой стрелке.

Обрезать изображение

Этот параметр выполняет обрезку выделенного изображения. Перетащите маркер выделения, чтобы обрезать изображение.

Заменить изображение

Этот параметр заменяет выделенное изображение выбранным изображением. Выберите новое изображение в диалоговом окне «Открыть», затем нажмите «Открыть».

Чтобы повернуть выделенное изображение вручную, поместите указатель рядом с маркером выделения. Когда курсор изменится на указатель поворота , поверните изображение методом перетаскивания.

Размещение объекта над другим.

Параметры «Упорядочить» позволяют разместить изображение или объект над или под другими элементами. Можно поднять или опустить элемент на один уровень либо разместить его над или под всеми элементами на странице.

1. Выберите «Инструменты» > «Редактирование содержимого» > «Редактирование текста и изображений» .
2. Выберите один или несколько объектов.
3. Щелкните правой кнопкой мыши один или несколько объектов, затем выберите «Упорядочить» и нажмите соответствующий параметр.

Для страниц, имеющих сложную структуру, на которых сложно выделить объект, можно изменить порядок с помощью вкладки «Содержимое». (Выберите «Вид» >«Показать/Скрыть» > «Панели навигации» > «Содержимое».)

Редактирование изображений вне программы Acrobat

Изображения и графику можно редактировать в других приложениях, например, Photoshop, Illustrator или Microsoft Paint. При сохранении изображения или графического объекта программа Acrobat автоматически обновляет документ PDF в соответствии со внесенными изменениями. Список приложений в меню «Редактировать с помощью» зависит от количества установленных на компьютере приложений и типа выделенного изображения или графического объекта. Вы также можете указать собственное приложение.

1. Выберите «Инструменты» > «Редактирование содержимого» > «Редактирование текста и изображений» .
2. Выделите изображение или объект.

Выделите несколько элементов, чтобы отредактировать их одновременно в одном файле. Чтобы отредактировать все изображения и объекты на странице, щелкните страницу правой кнопкой мыши и выберите пункт «Выбрать все».

3. Выберите нужный редактор в меню «Редактировать с помощью» (в разделе «Форматирование» на панели «Редактирование содержимого»). Чтобы выбрать другой редактор, не представленный в меню, выберите «Открыть с помощью», найдите нужное приложение, затем нажмите «Открыть».

Примечание.

Если появляется сообщение с вопросом о преобразовании в профили ICC, выберите режим «Не преобразовывать». Если при открытии изображения в окне изображения появляется узор «шахматная доска», значит, не удается прочитать данные изображения.

4. Внесите нужные изменения во внешней программе редактирования. При этом необходимо учитывать следующие ограничения.

- Если изменены размеры изображения, то изображение не всегда удается корректно выровнять в документе PDF.
- Сведения о прозрачности сохраняются только для масок, указанных как индексные значения в индексированном цветовом пространстве.
- Сведите слои изображения при работе в Photoshop.
- Маски изображений не поддерживаются.
- Если изменить режимы изображения в процессе редактирования изображения, то можно потерять ценную информацию, которая может быть применена только в исходном режиме.

5. В программе редактирования выберите пункт «Сохранить» в меню «Файл». Объект автоматически обновляется и отображается в формате PDF при переходе в программу Acrobat.

Примечание.

Если изображение в Photoshop представлено в формате, совместимом с Photoshop 6.0 или более поздней версией, то отредактированное изображение сохраняется в PDF. Однако изображение, которое представлено в несовместимом формате, обрабатывается в Photoshop как типовое изображение PDF, а отредактированное изображение сохраняется на диске, а не в PDF-файле.

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 OK. 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
Основы аккомпанемента (индивидуально)
Тема 1. Пение и игра песен, которые записаны в виде мелодии на одной строчке с буквенным обозначением аккордов как профессиональная способность.

В звуковом диапазоне существует бесконечное число звуков, отличающихся по высоте, но, поскольку ухо человека может воспринимать звуки только из определённого диапазона, то в музыке используются лишь некоторые из них, образуя музыкальную систему звуков.

Ряд звуков, расположенных определенным образом по высоте, называется **звукорядом**, а каждый его звук – **ступенью**.

Все ступени звукоряда имеют названия, которые образуются из названий семи **основных ступеней** звукоряда: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си.*

В музыке есть две системы обозначения высоты звука – буквенная и слоговая. Слоговые обозначения все знают, они привычны на слух – это ДО РЕ МИ ФА СОЛЬ ЛЯ СИ. Но есть и другой способ – обозначение звуков с помощью букв латинского алфавита. Причем буквенная система обозначения звуков возникла даже исторически раньше, чем слоговая.

Итак, по буквенной системе музыкальные звуки обозначаются следующими буквами латинского алфавита: ДО – C (цэ), РЕ – D (дэ), МИ – E (э), ФА (эф) – F, СОЛЬ – G (гэ), ЛЯ – A (а), СИ – H (ха).

Интересно, что во время, когда формировалась буквенная система, музыкальный звукоряд начинался со звука ЛЯ, а не со звука ДО. Именно поэтому, первой букве алфавита А соответствует именно звук ЛЯ, а не ДО. Еще одной особенностью этой старой системы является звук СИ-БЕМОЛЬ в основном звукоряде, он обозначается буквой B. А за нотой СИ, являющейся основной ступенью современного звукоряда, позже была закреплена буква H.

При употреблении слов *звук, ступень, клавиша, нота* может возникнуть путаница. Чтобы этого не происходило необходимо четко понимать разницу между ними. *Звук* - физическое явление, представляющее собой колебание упругих волн с некоторой частотой, *ступень* – это элемент звукоряда, *клавиша* – элемент клавиатуры фортепиано, *нота* – тон звука и его графическое обозначение. В синтезаторах есть возможность изменять строй так, что клавиша *до* уже не будет соответствовать звуку *до*. Но для упрощения могут использоваться фразы, который в строгом понимании не имеют смысла, например, "сыграйте звук до" (нужно нажать клавишу *до* или прижать струну к ладу на грифе гитары, соответствующему звуку *до*).

Звукоряд – это первичная и самая простая общая система организации звуков по высоте. Он не имеет ни начала, ни конца (поскольку с математической точки зрения частоты звуков могут быть бесконечно малыми, но больше 0 или бесконечно большими), и, соответственно, ступени звукоряда не имеют абсолютного порядкового номера. Звукоряд также не даёт возможность узнать абсолютную частоту звуков ступеней. В определении звукоряда говорится лишь то, что это звуки в нём расположены по высоте в восходящем или нисходящем порядке. Звуки в звукоряде имеют **название** и **относительный порядковый номер**: *до* – первая ступень, *ре* – вторая, *ми* – третья и т.д.

Звукоряд можно рассматривать в общем виде или применительно к музыкальному инструменту. Звукоряд музыкального инструмента состоит из всех звуков, которые могут быть исполнены на нём. Например, если у фортепиано 88 клавиш, то его звукоряд состоит из 88 звуков. Звукоряд музыкального инструмента имеет начало и конец, а его ступени могут характеризоваться **порядковым номером** относительно его первой ступени.

В названии любой тональности – мажорной или минорной – всегда сообщаются два элемента: это ее основной звук (тоника) и ее ладовое наклонение (мажор или минор). Эта же структура всегда находит отражение и в буквенной системе. Тоника обозначается как обычный звук, только с одной особенностью – для мажорных тональностей тоника

записывается с заглавной, большой буквы, а для минорных – наоборот, с малой, строчной буквы. Для обозначения ладового наклонения используются специальные слова. Для мажора – слово DUR, которое является сокращением от латинского термина DURUS (в переводе значит «твердый»). Для минорных тональностей используется слово MOLL, в переводе с латинского языка этот термин означает «мягкий».

Изначально для обозначения нот использовались буквы греческого алфавита. Такую нотацию описывали такие теоретики, как Гауденций, Алипий, Бакхий в своих учебниках по классической музыкальной теории. Аристид Квинтилиан в своем трактате также не обошел стороной эту тему.

Анонимный трактат девятого века впервые упоминает применение латыни для буквенного обозначения нот. Теоретик Боэций поначалу использовал только греческий алфавит. Латинские буквы были лишь сухими метками в его записях. И со временем они вытеснили из обихода греческую нотацию. С некоторыми изменениями именно эта система и используется для записи нот в наше время.

Тема 2. Подбор аккомпанемента как профессиональная способность

Существуют различные типы фортепианного аккомпанемента, которые обусловлены спецификой фактурного изложения музыкального произведения.

На сегодняшний день выделяют девять типов аккомпанементов:

1. гармоническая поддержка;
2. чередование баса и аккорда;
3. аккордовая пульсация;
4. гармонические фигурации;
5. аккомпанемент смешанного типа;
6. аккомпанемент, дублирующий вокальную партию;
7. аккомпанемент содержит отклонения от вокальной партии;
8. аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
9. мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

Многие музыканты, особенно самоучки, умеют подбирать по слуху, не задумываясь о том, какие ступени они при этом используют. Это нормально, но не грамотно. Так как теория дает возможность сократить время интуитивного подбора и перебора всех подряд аккордов.

1. Необходимо знать, что такое **тональность**. Тональность от слова Тон. Какой основной тон мелодии такая тональность. Основной тон это тот тон – нота, на которой можно закончить произведение.

2. **Аккомпанемент**. Это воспроизведение таких звуков, делающих основную мелодию выразительной и красивой. На одну и ту же мелодию можно сыграть множество аккомпанементов. (И в этом весь смак музыки. Мелодия может быть невыразительной и монотонной, но аккомпанемент способен из нее сделать шедевр).

3. Ступени тональности. Их обозначают римскими цифрами. Но я их здесь писать не буду. Основные ступени тональности: **Тоника** – первая ступень. В тонике первая нота аккорда является основным тоном всего произведения. **Доминанта –**5 ступень**.**

В нотах доминанты нет основного тона, но ее главная нота является третьей нотой Тоники. На слух элементарно определить эти две ступени. Их можно охарактеризовать так Тоника – это начало и конец произведения, на нем можно и нужно закончить произведение.

Эти две ступени невозможно ни с чем другим перепутать, особенно тонику, поэтому если вы слышите, как какой ни будь певец затянул ноту и долго ее держит и все ждут, когда же это закончится, значит, он завис на доминанте. А когда все вздыхают с облегчением, значит, он разрешился в Тонику.

Немного сложнее с **Субдоминантой** – 4 ступень. Дело в том что у каждой ступени своя окраска, и чем больше в аккорде нот из тоники, тем он спокойнее, тем меньше нот стремятся разрешится. В Субдоминанте присутствует главная нота произведения.

Поэтому она звучит довольно спокойно, с одной стороны мелодия находит свою «точку возврата» в этом аккорде, но на самом деле эта ступень только лишь разгоняет мелодию, чтобы она «разыгралась» так сказать и отправилась в доминанту. Поэтому большинство русских народных песен имеет всего в аккомпанементе три ступени.

Такие простые последовательности ступеней давали возможность легко подобрать второй или третий голос к основному голосу.

Современная музыка нашла замену этим двум ступеням тональности. Теперь вместо четвертой ступени берут ее параллель.

Что такое **параллельные** ступени или аккорды? У каждого аккорда есть замена, минорная или мажорная. И разница всего в одной ноте. Например если у До мажора ноты ДО МИ СОЛЬ, то у его параллельного «брата» Ля ДО МИ, а если к этому аккорду (С) добавить ноту ЛЯ, то получится Am 7. ЛЯ ДО МИ СОЛЬ, почти «С».

Таким образом, научившись различать всего лишь две вещи: Тонику и Доминанту, вы научитесь всему остальному. Вот предлагаемый путь подбора песни:

1. Определите тональность. Когда вы услышали, что поется тоника, или другими словами мелодия пришла туда, откуда начиналась, запомните и пойте ее, тем временем подбирая аккорд, который наиболее подходит для нее.

2. Попробуйте взять доминанту (или ее параллель), если она не подходит (а так скорее всего и будет) значит берите субдоминанту или ее параллель. Определяем где тоника и доминанта и заполняем пустоту их параллелями, либо параллелями субдоминанты.

Также есть такие аккорды, которые сами по себе ярко выражены, которые сложно спутать. Например: уменьшенные или DIM аккорды. Maj, Sus и т. д.

Чтобы их хорошо запомнить на слух, (или скорее ассоциации, которые вызывает у вас это сочетание звуков). Поиграйте этот «характер» в разных тональностях.

Скажу проще возьмите Dsus Esus Fsus … и вы услышите что хотя высота звуков меняется вообщем он звучит одинаково характерно.

Тема 3. Знакомство с простейшими типами аккомпанементов как профессиональная способность

Сегодня основными задачами детского музыкального образования являются развитие музыкальности и музыкального мышления ребенка; превращение обучения в увлечение; обеспечение активного участия ученика в учебной деятельности; повышение личного интереса к музыкальным занятиям; организация условий, при которых проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива учащегося.

Традиционное обучение игре на инструменте, к сожалению, не создает полноценных условий для решения этих задач. Поэтому тема организации развивающего обучения в классе фортепиано детской музыкальной школы на сегодняшний день является достаточно актуальной.

Для реализации развивающего обучения необходимо менять формы обучения; включать в содержание образования разделы, направленные на развитие музыкального мышления ученика: чтение с листа, подбор по слуху, игра в ансамбле, аккомпанемент, транспонирование, импровизация и досочинение, подбор аккомпанемента.

Обучаясь игре на инструменте, дети часто испытывают желание перенести на него знакомые им песни. Педагог должен поощрять это стремление и использовать его для развития музыкальных способностей учащегося, предоставляя ему возможность играть эти песни с придуманным им самим сопровождением (аккомпанементом).

Типы аккомпанемента:

1. Аккордовая опора.

Это простейшая форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона.

Такое качество гармонических опор является переходной ступенью от цифрового баса к развитию гомофонно–гармонического стиля. Роль аккордовых опор становится все более важной. Вместе с насыщением содержательностью они становятся способом развития драматических сцен, в которых сменяются эмоциональные состояния.

Роль подобного сопровождения весьма велика для оперного искусства, если учесть, что в речитативах происходит активное продвижение сюжетного развития. Это сопровождение встречается в камерной и романсовой музыке.

2. Чередование баса и аккорда.

Многие национальные танцы стали настолько типичными выразителями определенных образов, настроений, что переросли границы национального и сделались всеобщим достоянием.

Это польская мазурка или полонез, французский менуэт или гавот, австро-немецкий вальс, испанская сарабанда и т.д.

Следует отметить два основных принципа фактуры сопровождения:

1. Равномерное подчеркивание одинаковых моментов движения (шагов) внутри такта. Такое движение может быть: оперто-тяжелым (сарабанда), относительно легким (менуэт).

2. Сопоставление опорного басового звука с более легкими аккордами. Такова фактура гавота, мазурки, вальса, польки. Распространенность такой формы танцевального сопровождения соответствует шагу, походке: басовый звук передает толчок от земли, а аккорды – более легкие движения. Это самый доступный вид аккомпанемента домашнего музицирования.

3. Аккордовая пульсация.

Отход от танцевальности, обращение к другим темам и жанрам преобразует сопровождение, создает огромное разнообразие ритмических фигур, которые характеризуют движение.

Оживление гармонической опоры в гомофонной музыке развивалось по двум направлениям:

– учащение пульсации аккордов;

– разложение аккорда в виде гармонической фигурации.

Эти виды фактуры являются наиболее типичными. Они содержат в себе огромные возможности эмоционального насыщения за счет темповой и динамической активизации.

Пульсирующие аккорды создают разную эмоциональную окраску: неторопливые – покой, раздумье, подчеркнутые при поддержке гармонического развития – взволнованность, переживания и т.д.

Частым случаем гармонических поддержек является аккорд арпеджато. Прием заимствован из выразительных возможностей арфы, гитары, гуслей. Он характерен для жанра эпического, сказочного, былинного, лирического. Создается широкая амплитуда гармонической волны, сливающейся в аккордовое созвучие.

4. Гармоническая фигурация.

Фигурация – это фактурная обработка аккордов, их «расцвечивание». Гармоническая фигурация, сохраняя ладовую природу, образует подвижный фон. Говоря о достоинствах этих фигураций, надо отметить:

– широкий диапазон, динамическая амплитуда позволяют создать эмоционально – насыщенные, красочные картины, активизировать состояние персонажа;

– привносит мелодическое движение в гармонические голоса, приводящее к полифоничности сопровождения.

Различаются такие типы изложения:

– заполнение интервалов между аккордовыми звуками: опевания, задержания,

– появление секундовых последовательностей придает большую напряженность;

– разложение аккорда в виде гармонической фигурации;

– при смене гармонии за счет ладовых тяготений подголоски получают большую оформленность и выразительность. Возникает так называемая скрытая мелодия. Примером может служить мелодический ход в басу. Придается большая значимость, весомость партии сопровождения. Такой мелодический бас уплотняет массу звучности, нагнетает динамический уровень.

5. Полифоническое сочетание с сольной партией.

Полифоническое сочетание с сольной партией является дальнейшей ступенью мелодического движения в сопровождении. Такие мелодические построения имеют:

– характер подголосков;

– имитируют мотивы главной партии;

представляют собой более самостоятельные и законченные противосложения. В работе с учащимся этот тип сопровождения наиболее трудный для исполнения, требующий определенных навыков, которые отрабатываются на уроках по специальности при работе над полифонией. Требуется наличие слуховых возможностей, умение соединить соло и сопровождение в единую музыкальную ткань.

6. Аккомпанемент дублирует сольную партию.

Здесь воедино сочетаются игровые навыки с навыками пения мелодий. Пение вокальных произведений со словами под аккомпанемент является одной из важных форм развития гармонического слуха. Это связующее звено между уроками по сольфеджио и занятиями по специальности. Слияние этих дисциплин в единый процесс обучения способствует развитию музыкального мышления, образного представления и воображения.

Тема 4. Пение и игра песен под собственное сопровождение в разных вариантах фактур как профессиональная способность

Развитие слуха у ребёнка – одна из главных задач первоначального обучения. До начала подбора мелодий по слуху необходимо выяснить слышит ли ученик высотное соотношение звуков, направление мелодии, регистр. Сначала ученик показывает рукой направление движения мелодии (исполняемой преподавателем) и комментирует: вверх, вниз, через клавишу, стоит на месте, скачок вверх, скачок вниз. Затем поёт (или играет) попевки. При подборе педагогу никогда не следует подсказывать нужный звук, надо приучить ученика слушать и контролировать себя, направлять его на осознанное отношение к работе. При подборе исполнении мелодии учеником обязательно нужно приучать его петь, вслушиваясь не только в частоту интонации, но и в саму протяжённость звука, чтобы пение не превращалось в разговор.

Подбирая мелодии, ученик закрепляет слуховые представления, развивает внутренний слух. Подбор по слуху, через который проходят все дети в начале периода обучения, надо продолжать и совершенствовать дальше, этим мы повышаем интерес к занятиям.

Предлагая первые песенки для подбора и транспонирования, надо следить, чтобы мелодия была поступенной. Сначала даётся первые три звука, затем диапазон постепенно расширяется до октавы. Подбор басовой линии – начало формирование аккомпанемента гармонического вида (когда мелодия и сопровождение звучат на фортепиано). Варианты аккомпанемента в левой руке надо усложнять постепенно (исходя из индивидуальных особенностей ученика). Сопровождение к мелодии может быть изложено (сыгранно) различными способами: основной тон; квинта или терция; трезвучия главных ступеней; обращения трезвучий; чередование баса и аккорда (основной тон и терция); септаккорды и их обращения; различные виды арпеджио; аккомпанемент смешанного типа.

Для удобства исполнения играем аккорды, соблюдая принцип плавного голосоведения: общие звуки аккордов остаются на месте, остальные переходят в близлежащие ступени. Если общих звуков аккордов нет, следует избегать больших скачков. Аккорды располагаются так: бас в левой руке, остальные три голоса в правой (название аккорда происходит по басу). Один из звуков аккорда, чаще всего основной тон, использован дважды (удвоен). Для удобства исполнения используем трезвучия в разном расположении (обращения трезвучий). Использование обращений трезвучий обогащает возможности, учит голосоведению в басу и позволяет больше фантазировать при сочинении мелодии и аккомпанемента. Важно соблюдать стандартную аппликатуру, чтобы находить аккорды быстро, вслепую.

Песня – это жанр, дающий возможность применять все знания, которые ученик приобрёл за годы обучения. Песенные мелодии подбираются разнообразными по характеру и жанровым признакам для освоения учеником различных вариантов фактурного аккомпанемента. Можно сочинить песню в ритме марша, польки, вальса, колыбельную песню и т.д., использую всё новые и новые гармонические краски.

Для освоения учеником навыка пения песен под собственное сопровождение необходимо следующее:

- сыграть мелодию, спеть её;
- проанализировать мелодию: определить структуру, тональный план (по аккомпанементу), выявить отклонения;
- исполнить (сыграть и спеть) мелодию с аккомпанементом гармонического вида. Мелодия исполняется правой рукой, гармоническое сопровождение левой (как вариант – разложенные трезвучия и их обращения);
- исполнить мелодию с аккомпанементом фактурного вида соответствующим его характеру (исполнение аккомпанемента двумя руками, основанного только на гармонической сетке и исполнение мелодии голосом).

Когда подобрана мелодия песни, гармония в аккомпанементе, и ученик может исполнить песню двумя руками, надо предложить ему пофантазировать и придумать фактурный вариант сопровождения. Необходимо учитывать жанровые и стилистические особенности каждой песни.

Возможные фактурные варианты аккомпанемента: аккордовый, бас – аккорд, арпеджированный, а также их ритмические видоизменения – синкопа, пунктир.

Фактурный вид сопровождения постепенно усложняйте, используя изученные ритмические рисунки – триоли, синкопы, пунктирный ритм, размер 6/8.

Для работы над «самоаккомпанементом» можно брать мелодии, которые ученик подбирал по слуху и транспонировал, знакомые и любимые песни. Можно использовать различные песенники, где даётся только мелодия с буквенными обозначениями. Пение песен под собственное сопровождение, применяя простые фактурные варианты аккомпанемента (в характере вальса, польки, песни). Применять фактурные варианты аккомпанемента, доступные ученику.

Умение расшифровать буквенные обозначения аккордов позволяет сыграть с листа любую понравившуюся песню и сделать простейшую аранжировку на основе различных фактурных вариантов.

В каждой песне необходимо делать гармонический анализ, что облегчает перенос её в другую тональность.

Художественно-завершённый вид придают песне вступление и заключение. Сочиняя их, ученик проявляет свою творческую инициативу. Самым простым вариантом вступления и заключения является музыкальный материал припева, который звучит в инструментальном изложении.

Для песни характерна куплетная форма. Обычно куплет строится в форме периода. Нередко куплет состоит из запева и припева. Подбирайте подходящие стихи и сочиняйте песню в куплетной форме на основе цифровок. Например:

1. I | IV |V |I |II6|K64|D7| I |
2. I | IV |II |V |D7|K64|D7| I |

Осваивая модуляцию, юный музыкант постигает закономерности перехода из одной тональности в другую. Работая над песнями с отклонениями в тональности первой степени родства, следует предварительно поиграть упражнения на разрешения побочных доминант. К каждому мажорному и минорному трезвучию может быть сыгран свой D7; такой D7 называется побочным или побочной доминантой. Следует предварительно проиграть упражнения на разрешения побочных доминант: D7 →I, D7 →II, D7 →III и т.д. При маленьких руках пользуйтесь неполным D7. В качестве побочной доминанты в некоторых песнях используется уменьшённый септаккорд. Можно поиграть упражнения на разрешение умVII7: умVII7→I, умVII7→II, ум VII7→III и т.д. Надо помнить, что в миноре тональности IV и V ступеней – минорные, а остальные – мажорные. В мажоре тональности IV, V и VII ступеней – мажорные, а остальные минорные. Если исходная тональность до мажор, то из неё можно модулировать в ре, ми, и ля минор.

В некоторых песнях используется при отклонении побочная субдоминанта. Чаще всего это септаккорд II ступени. Исполняя какую-либо песню в характере польки, марша, вальса, обратить внимание ученика на возможную смену размера, ритмического рисунка мелодии, на особенность аккомпанемента в зависимости от жанра.

Тема 5. Подбор аккомпанемента в разных вариантах фактур как профессиональная способность

Если внимательно вслушиваться в музыкальное произведение, можно легко различить присутствие двух компонентов – мелодии и аккомпанемента. Мелодия выступает в роли бесспорного лидера, яркого бриллианта, а фоновые аккорды, которые её сопровождают – в роли оправы. Красивый аккомпанемент обеспечивает гармоническое и ритмичное обрамление основного мотива, делает звучание глубоким и выразительным.

Важно уметь выделять сопровождающую часть, как при прослушивании современных эстрадных песен, так и классических пьес – это развивает слух и учит понимать построение произведения. Хороший эффект даёт исполнение составных элементов по отдельности: аккомпанемента – левой рукой, мелодии – правой.

Многих начинающих музыкантов, недавно начавших брать уроки синтезатора или пианино, интересуют правила, по которым строится аккомпанемент песни.

1. Определитесь с ладом, «настроением» композиции – бодрый и весёлый мажор или грустный, меланхоличный минор.
2. Определите диапазон произведения – в какой тональности его играть.
3. Подберите мелодию. Этот этап подойдёт для распевок: пропойте отчётливо каждую ноту мелодии, это позволит правильно подобрать её, не сфальшивив. К тому же, такой способ – отличная тренировка для голоса. Необязательно играть песню с самого начала, допускается выбрать наиболее лёгкую для подбора на слух часть – например, припев. Разложив рефрен «по полочкам», найти нужные аккорды аккомпанемента значительно проще.
4. Следующий шаг – подбор сопровождения. Вам понадобятся знание разных аккордовых последовательностей. Вот одна из наиболее распространённых – тоника-субдоминанта-доминанта. Вообще, конкретному музыкальному стилю (джазу, фолку) соответствуют свои базовые аккордовые сочетания.
5. Выберите фактуру и ритм аккомпанемента. Ориентируйтесь на характер произведения, его содержание. Если исполняете лёгкую, весёлую песню, целесообразно выбрать энергичное отрывистое стаккато. Если думаете, как играть сопровождение к лиричной грустной мелодии, остановитесь на мягко звучащем, переливчатом арпеджио.

От размера во многом зависит выбор фактуры аккомпанемента. Так «вальсовый» аккомпанемент подойдет к трехдольному размеру, а аккомпанемент в маршевом стиле – к четырехдольному.

Фактура может быть арпеджированной - перебор;

Аккордовой – аккордовая последовательность, бас-аккорд;

Интервальной – когда вместо аккорда берутся только два звука из него.

Чтобы разнообразить аккомпанемент и сделать движение баса более плавным, мы рекомендуем использовать не только трезвучия, но и их обращения - секстаккорды и квартсекстаккорды (в случае с тоническим ре-минорным трезвучием секстаккорд будет «фа-ля-ре», а квартсекстаккорд – «ля-ре-фа»). Также можно «украсить» аккомпанемент септаккордами. Наиболее часто используют доминантовый, септаккорды II и VII (♯VII – в миноре) ступеней, а также септаккорды IV и VI ступеней.

Стоит отметить, что в фрагментах с частой сменой гармонии порой не получается полностью сыграть арпеджио. В таких случаях можно оставить от него пару нот или вообще один бас. Также для большей естественности течения музыки стоит чередовать разные фактуры, например, в местах кульминаций переходить на арпеджио, а в местах окончания фраз – на аккорды.

Для полноты звучания можно продублировать мелодию в терцию, в октаву или сексту.

Тема 6. Чтение с листа как профессиональная способность

«Лучший способ научиться читать – это как можно больше читать» И.Гофман.

Среди важнейших навыков, которые должен освоить начинающий пианист – это чтение нот с листа. Овладение этим умением очень важно в классе специального фортепиано. Нужно отметить, что этот навык является основополагающим на всех этапах образования музыканта и что владение беглым чтением нот с лист, а важно во всех сферах деятельности пианиста – педагога и исполнителя: и в работе над сольной программой и в ансамблевой игре.

В самом начале работы над процессом чтения нотного текста важно различить два понятия – разбор и чтение с листа. Разбор – это медленное проигрывание пьесы, допускающее остановки для более тщательного изучения текста. Чтение с листа – это исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, близком к требуемому ; исполнение должно быть непрерывным, осмысленным, с выполнением наиболее важных авторских указаний.

Относительная простота разбора заключается в том, что во время этого процесса задачи, стоящие перед пианистом, как бы рассредоточены – в связи с медленным темпом, с возможностью поочередно направлять внимание на различные элементы текста, повторить фразу и т.д.

При чтении незнакомого текста с листа перед пианистом возникает множество задач, которые он должен решать мгновенно и наиболее качественно, так что такой процесс протекает очень интенсивно.

Игра с листа требует синтеза зрения, слуха и моторики, а разбор – детальной аналитической работы.

Процесс игры с листа представляет собой сложную цепь действий, которую условно можно разделить на три группы.

1. Действия, предваряющие игру с листа:

а) определение темпа, характера, ладотональности, размера;

б) беглый просмотр текста, определение главенствующего типа изложения и ведущего метроритмического рисунка;

2. Чтение. Работа зрения и слуха:

а) зрительный охват;

б) слуховое представление;

в) «обрабатывание» фрагментов текста.

3. Реализация – «озвучивание» воспринимаемого нотного текста.

Уже подготовленный и образованный музыкант, исполняющий произведение с листа, должен видеть перед собой конечную цель – художественное исполнение. И многое из того, что предшествует этой цели, не становится предметом направленного внимания. Это значит, что целый ряд звеньев, описанный выше, выполняется автоматически.

Важнейшей предпосылкой грамотного чтения с листа является грамотный анализ. Анализ создает наиболее благоприятные условия для взаимодействия музыкально-слуховых и слухо-двигательных представлений, поскольку помогает пианисту вникнуть в музыкальный материал, услышать, представить характер музыки еще до воспроизведения ее на инструменте.

Для учащихся начального этапа обучения существует план подготовки к чтению с листа:

1. Определить тональность, ключевые и встречные знаки;
2. Прохлопать ритм (отдельные сложные группировки);
3. Проанализировать структуру произведения: ритмические и мелодические повторы, части, разделы;
4. Проследить мелодическую линию, отметить широкие интервалы;
5. Продумать аппликатуру;
6. Определить темп;
7. Обратить внимание на штрихи, динамику.

Вводить упражнения по чтению с листа следует на начальном этапе обучения в тот момент, когда ученик на примере самых простых песенок уже знаком с графической записью нот их длительностями, знает нумерацию пальцев, имеет представление об обозначении основных штрихов и динамики, владеет первыми навыками звукоизвлечения.

Методические материалы
Основы гармонизации и аккомпанемента

Тема 1. Основные принципы гармонизации мелодий

Гармонизация – одна из задач на уроках сольфеджио, гармонии и теории музыки в музыкальных школах, училищах и вузах. Смысл задачи – подобрать аккорд, с которым звук или группа звуков мелодии имеет благозвучие. В гармонизацию не входит создание фактуры и инструментовка произведения (то есть создание оригинального ритмического, инструментального и других рисунков произведения).

При соединении аккордов необходимо избегать:

– параллельных квинт (кроме особых случаев), октав и прим, секунд и септим;

– прямого (в одном направлении) движения всех голосов;

– прямого движения крайних голосов к октаве и квинте (скрытых октав и квинт);

– перекрещивания соседних голосов;

– переченья (передачи хроматического полутона из одного голоса в другой);

– двух последовательных ходов по квартам или квинтам в басовом голосе;

2. Необходимо стремиться к плавному мелодическому движению в каждом голосе, не злоупотреблять скачками, особенно в средних голосах (альте и теноре). Гармоническое соединение аккордов должно преобладать над мелодическим.

3. Мелодическое движение сопрано и баса более свободно, однако скачок желательно компенсировать скачком или поступенным движением в противоположном направлении.

4. В басу иногда можно использовать скачки на октаву вверх или вниз при перемещении аккорда, а также на малую септиму вверх при соединении D53 с D2.

5. Соединяя аккорды разных функций, обязательно смените расположение при скачке в сопрано на кварту и более широкий интервал, а также при скачке на квинту и более широкий интервал при соединении аккордов одной функции.

6. Разрыв между соседними голосами (за исключением расстояния между басом и тенором) не должен превышать октавы.

7. Между басом и тенором интервал может быть от примы до квинтдецимы (двух октав).

8. При скачке в верхнем голосе необходимо одновременное противоположное движение в басу.

9. Не удваивайте без надобности терцовый тон аккорда (кроме особых случаев: II6; VI53, особенно после D7; аккорды тоники после VII7, II7 и их обращений).

10. Не удваивайте септиму аккорда.

11. При разрешении многозвучных аккордов септиму нужно вести на секунду вниз или оставлять на месте.

Тема 2. Гармонизация мелодии на основе «цифрованного» баса

Гармонизация – одна из задач на уроках сольфеджио, гармонии и теории музыки в музыкальных школах, училищах и вузах. Смысл задачи – подобрать аккорд, с которым звук или группа звуков мелодии имеет благозвучие. В гармонизацию не входит создание фактуры и инструментовка произведения (то есть создание оригинального ритмического, инструментального и других рисунков произведения).

Буквенно-цифровая система – это система обозначения аккордов, привязанных к конкретной тональности. Для обозначения используются буквы латинского алфавита начиная от ноты ля.

Нота А – самая низкая нота применяемая в классической музыке, поэтому ее и взяли в качестве точки отсчета. Также до появления темперированной системы звуков, в любой ладовой системе, независимо от реального звучания, нижнюю ноту обозначали буквой А. При появлении названий нот в виде ДоРеМиФаСольЛяСи - буквенная система была адаптирована под нее таким образом, что буква А стала обозначать ноту Ля.

Итак, двигаясь по буквам латинского алфавита от буквы А – ля – мы получим обозначения нот для все диатонической шкалы, то есть В – си, С – до и т. д.

Большие буквы обозначают всегда мажорное трезвучие. То есть при написании любой ноты, например, F – говорим: «аккорд F мажор». Однако технически большая буква обозначает не мажорное трезвучие, а наличие в аккорде большой терции и чистой квинты.

Для обозначения минорных трезвучий добавляем букву m – Am, Dm и т. д. Опять же уточню, что технически m указывает только на терцию от примы аккорда.

Любые видоизменения трезвучий рассматриваем как альтерированные. Для этого я использую знаки «+» и «-», или, соответственно, «♯» и « ♭ ». Отсюда следует, что для обозначения уменьшенного трезвучия используем обозначение альтерации 5 ступени минорного аккорда (поскольку уменьшенное трезвучие является, по сути, минорным с пониженной 5 – с точки зрения эстрадной гармонии) и получаем -5 или ♭ 5.

Например, Cm-5 или Cm ♭ 5.

Для обозначения увеличенного трезвучия будем использовать повышение 5 ступени.

Тема 3. Основные типы аккомпанементов. Музыкальные вступления и проигрыши.

Типы аккомпанементов и характер фактуры сопровождений отличаются от общих видов фактуры. Сегодня выделяют девять типов аккомпанементов:

1) «гармоническая поддержка»;
2) «чередование баса и аккорда»;
3) «аккордовая пульсация»;
4) «гармонические фигурации»;
5) аккомпа немент смешанного типа;
6) аккомпанемент дублирует вокальную партию;
7) аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;
8) аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
9) мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

Для создания выразительного образного строя концертмейстеру необходимо иметь представление о творческом пути композитора, его эстетических взглядах. Очень важно знать стили и жанры, в которых работал автор, черты его письма, ясно представлять суть рассматриваемого музыкального произведения и характер фактуры.

Аккомпанемент «гармоническая поддержка»

В аккомпанементе используется аккордовая фактура, возможно могут встречаться неаккордовые звуки. Например, романс М. Глинки «Скоро узы Гименея...».

Аккомпанемент «чередование баса и аккорда»

В сопровождении – гомофонно-гармоническая фактура, возможно с элементами имитации. Часто такой вид аккомпанемента используется в песнях или обработках народных песен. Например, обработка русской народной песни П. Булахова «Тройка».

Аккомпанемент «аккордовая пульсация»

Пульсация – ряд одинаковых длительностей или ритмических фигур в аккордах аккомпанемента. Например, в романсе Э.Грига «Колыбельная», используется гомофонно-гармоническая фактура, с элементами дублирования вокальной партии на протяжении всего произведения.

Аккомпанемент «гармонические фигурации»

Гармонические фигурации – разложенные по звукам аккорды. Например, в романсе П.Чайковского «Растворил я окно» – гомофонно-гармоническая фактура, с использованием имитационных проведений темы партии солиста и повторении ее ритмического рисунка в аккомпанементе. Большой интерес представляют мелодические линии, благодаря развитой гармонии в сопровождении.

При дублировании вокальной партии в одном из голосов сопровождения возможные небольшие отклонения. Например, в романсе П. Чайковского «Нам звезды кроткие сияли» мы видим гомофонно-гармоническую фактуру с аккордовой пульсацией, где в басу партии аккомпанемента, за исключением средней части, проводится дублирование основной мелодии при точном повторении ритмического рисунка. При этом происходят постоянные незначительные отклонения. Основная тональность романса - Фа мажор. С 10-го такта происходит переход в соль минор, затем вводится отклонение в До мажор и вновь - Фа мажор. В среднем разделе гармонические функции таковы: соль минор - ре минор - Соль мажор - ля минор и возврат в Фа мажор.

Аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии

В сопровождении возможны элементы дублирования вокальной партии. Например, в каватине Фауста из одноименной оперы Ш.Гуно в аккомпанементы используется гомофонно-гармоническая фактура с элементами унисонного звучания в приму.

Методические материалы

Основы инструментального исполнительства (индивидуально)

Тема 1. Основы исполнительства как способность необходимая для профессионального роста и личностного развития

В современных условиях модернизации образования большую значимость приобретают вопросы профессиональной подготовки специалистов, способных быть конкурентоспособными на рынке труда, свободно владеющих своей профессией, компетентных.

Личностный рост необходим для профессионального успеха, он дает возможность достигать поставленных целей и воплощать свои мечты в реальность. Постепенный личностный рост молодого специалиста, безусловно, влечет за собой изменение содержания его профессиональной деятельности.

В профессиональной деятельности практически невозможно отделить личностное начало от профессионального. В связи с этим смысл профессиональной деятельности в максимальной степени совпадает с реализацией главной потребности человека – быть личностью, потребности к самоосуществлению, самореализации.

Музыкально-исполнительский процесс включает два компонента, лишь отчасти друг с другом связанных, – ***постижение сути произведения (восприятие)*** и его ***передачу (воспроизведение)***. Второй, несомненно, зависит от первого, но отнюдь не вытекает из него. Можно постичь сущность сочинения, но не суметь выразить ее, поскольку для творческого художественного воспроизведения требуются не только глубина и тонкость чувств, интуиция, аналитические данные, но и специфические исполнительские способности – темперамент, вдохновение, артистизм, воля, техническое мастерство. Сознавая это как объективную реальность, нужно тем не менее помнить, что только диалектическое единство глубокого восприятия и творческого воспроизведения, единство чувства и мысли, рационального и эмоционального предполагают яркую, убедительную интерпретацию. Мысль, не согретая чувством, может привести музыканта-исполнителя к надуманному, абстрактному, сухому исполнению. Но и чувство, не регулируемое сознанием, часто приводит исполнителя к ложной чувствительности и сентиментальности.

Постижение произведения и передача его сути – это не просто компоненты исполнительского процесса, а его последовательные этапы, состоящие из относительно самостоятельных разделов. Постижение подразумевает изучение произведения во всех деталях и создание на этой основе исполнительского замысла, исполнительской концепции; под передачей имеется в виду реализация этого замысла в процессе репетиционной работы и в ходе публичного концертного выступления.

«Жизнь музыкального произведения в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...» - в этих словах академика Б. Асафьева ясно и точно сформулировано значение исполнителя в музыкальном искусстве. Действительно, только с момента исполнения, которое должно быть органичным продолжением и завершением композиторского замысла, начинается подлинная жизнь музыкального сочинения. Отсюда понятна огромная роль исполнителя в музыке, которого можно назвать соавтором произведения. Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом, фантазией, вкусом, уровнем мастерства. В результате исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе. Тем не менее, первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна. Зафиксированный в нотной записи, он требует не просто грамотного прочтения, а угадывания, расшифровки намерений автора, а

также тех сторон его музыки, о которых он мог и не подозревать. Дело в том, что нотная запись – это всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Однако несовершенство способов записи – не главный довод в пользу относительной самостоятельности исполнительского творчества и исполнительской свободы. Гораздо важнее в этом смысле ***особенность музыкального образа – многозначность***.

Тема 2. Создание инструментальной миниатюры на клавишном синтезаторе. Редактирование готовых параметров музыкальной фактуры инструментовки

Работа над музыкальным произведением разных жанров и направлений является главным видом творчества в классе электронных инструментов. Целью этой работы является создание художественной интерпретации нотного текста. Большие возможности и многообразие выразительных средств цифрового синтезатора помогают музыканту-клавишнику более полно выразить содержание музыкального произведения. Работа над музыкальным произведением состоит из аранжировки (подорожечного введения материала в память инструмента) и исполнения. Аранжировка включает в себя элементы композиторской и звукорежиссерской деятельности. В композиторскую сферу деятельности входит выстраивание композиционной формы, гармонии, фактуры и инструментовки. Процесс электронной аранжировки начинается с создания проекта будущей композиции.

1. Создание композиционной формы.

В репертуаре могут присутствовать переложения разнообразных по жанру произведений. Если это краткая мелодия плясового наигрыша, ее надо развить – сделать несколько варьированных повторов, придумать связки между ними. Композиционная форма определяется драматургией произведения, характером взаимоотношений образов. Небольшой мотив может превратиться в куплеты или вариации, поппури, фантазии. Аранжировка может быть разной – от точного следования нотному тексту оригинала, до авторизованной обработки. Композиционная форма тесно связана с гармонией, фактурой и тембром. От того, насколько интересно с помощью этих средств она представлена, зависит яркость и выразительность всей художественной композиции в целом.

2. Гармонизация мелодии.

Предполагает управление гармонической основой музыкальной ткани с помощью взятия аккордов. Для освоения этой функции необходимо уметь правильно гармонизовать мелодию. Знания по гармонии (интервалы, аккорды, ладовые и тональные функции) нужны не на уровне простого ознакомления, а практического овладения – каждый из этих аккордов в процессе исполнения нужно уметь быстро найти на клавиатуре.

3. Работа над фактурой.

При работе над фактурой существуют разные режимы исполнения: режим Normal, Layer (Dual), Split, Layer (Dual)+Split, Normal+Drum machine, Layer (Dual)+ Drum machine, Layer (Dual)+Split+Drum machine.

Автоаккомпанемент наиболее часто используют при игре на синтезаторе. Существуют три режима взятия аккордов: упрощенный, обычный и по всей клавиатуре. Фактурные заготовки называются паттернами (pattern – пример,узор, стиль). Паттерн представляет собой двухтактовый остинатный рисунок разных голосов сопровождения, гармонической основой которой можно управлять при игре. В основу паттерна входят тембры различных инструментов: бас-гитара, акустический бас, синтетический бас, туба, электрогитара, ф-но, аккордеон, духовые, ударная учтановка, басовый барабан, малый барабан, закрытая, открытая тарелки, маракасы, чоколо, бонги и др. В памяти синтезатора хранится более ста паттернов. Стилистически родственные паттерны объединены в банки: Pop, Rock, Jazz, Latin и др.

Следующая классификация паттернов – метр, чаще всего – он двухдольный 4/4. Меньше паттернов на 3/4 и 6/8.

Следующий критерий – характер ритмического рисунка. В нем могут преобладать восьмые (8 Beat) или шестнадцатые (16 Beat), ровные длительности или пунктирный ритм (Swing, Shuffle).

Следующая классификация – темп. Конечно, можно менять темп в процессе работы, но надо иметь в виду, что выставленный на фабрике темп наилучшим образом отвечает особенностям данного паттерна.

При подборе паттерна прежде всего следует обращать внимание на его соответствие мелодическому рисунку по метру.

4. Электронные тембры.

В банк электронных звуковых тембров синтезатора заложено около ста голосов различных инструментов.

Голоса подразделяются на две разные категории: 1) имеющие общую, одинаковую клавиатуру (фортепиано, орган, клавесин), у таких иснтрументов как аккордеон (у которых динамикой управляют меха) динамику можно регулировать с помощью педали. 2) не имеющие клавиатуру (гитара, духовые и т.д.), в этом случае сиполнение на синтезаторе будет другим: приемы legato, non legato делается клавиатурой.

Live! Стереозвучание высокого качества, максимально приближено к звучанию настоящего инструмента.

Sweet! Загружено естественное подражание инструменту, вибрация. Можно добавить вибрацию с помощью колеса модуляции.

Cool! Звук идет как будто из усилителя, может быть эффект вращающегося динамика.

S.Art! Суперартикуляция. Позволяет воспроизводить все натуральные функции инструментов. Глиссандо можно сделать одним нажатием клавиши (колесо модуляции).

Кнопка INFO для каждого голоса, эффект дрожания, хорош особенно в стиле Merengue.

Megavoice можно только запрограммировать с помощью компьютера или инструмента. 127 самый громкий. С этой функцией разные номера 82, 45, 21 будут различными. Такую чувствительность можно запрограммировать, но не сыграть.

5. Выбор и настройка функций.

Предоставляют возможность настройки широкого диапазона параметров инструмента (точка разделения клавиатуры, регулирование тембров, эффектов и т.д.) В режиме функции можно задать значения 49 параметров.

6. Игра с эффектами.

HARMONY. Добавляет к основному тембру эффекты HARMONY, TREMOLO, ECHO. Нажать и удерживать кнопку (HARMONY). С помощью диска управления выберите тип эффекта HARMONY.

REVERB – реверберация. Улучшает звук тембров, создавая атмосферу концертного зала. Нажмите кнопку (FUNCTION), затем с помощью диска (CATEGORY) выберите тип реверберации.

CHORUS – хорус. Создает насыщенный звук, как будто несколько одинаковых тембров играют в унисон. Нажмите кнопку (FUNCTION), затем с помощью диска (CATEGORY) выберите тип хоруса.

SUSTEIN. Добавляет длительность к тембрам. Нажмите кнопку SUSTEIN.

DSP. Цифровая обработка сигнала. Можно добавить до 178 эффектов DSP. Эффекты использует микропроцессор для различных изменений звука. Нажмите и удерживайте кнопку DSP, с помощью диска управления выберите тип эффекта DSP.

PICH BEND. Колесо изменения высоты звука можно использовать для плавного изменения высоты звука проигрываемых на клавиатуре нот.

7. Стиль. Функции.

В синтезаторе модели Yamaha PSR S 550 имеются 11 внутренних категорий стиля, но он также позволяет импортировать дополнительные стили (из Интернета или других

источников) и загружать их в стиль пользователя. Методы воспроизведения стилей: MULTI и FULL KEYBOARD (аккорды слева от точки разделения клавиатуры, либо по всей клавиатуре, в зависимости от выбранного режима).

Техника исполнения левой рукой в режиме MULTI – исполнение аккордов автоаккомпанемента.

8. Автоаккомпанемент.

1.Выберите нужный стиль.

2. Нажмите кнопку ACMP

3. FILL IN – автоматическое заполнение во время переключения основной части.

4. Для включения синхронного запуска нажмите кнопку SYNCH START.

5. Основная часть автоаккомпанемента MAIN VARIATION (основная вариация) существует в четырех вариантах A, B, C, D.

6. Вступление (вставка) INTRO – есть 3 варианта.

7. Финал ENDING – используется обычно в конце песни. Имеются 3 варианта окончания.

8. При смене функции MAIN VARIATION на другое значение при включенной кнопке OTS LINK (настройка «в одно касание»), меняется тембр инструмента вместе с ритмическим рисунком автоаккомпанемента.

9. При исполнении песни можно менять темп по желанию.

10. Воспроизведение с помощью музыкальной базы данных MDB (кнопка справа от основного экрана).

9. Быстрая запись.

Можно начать запись нажав кнопку REC. В этом случае номер дорожки устанавливается автоматически.

Дорожка 1 – партия основного тембра.

Дорожка 2 – партия с наложением тембров

Дорожка 3 – партия тембра для левой руки

Дорожка автоаккомпанемента – партия автоаккомпанемента.

1) Включите функцию аккомпанемента, DUAL, LEFT.

2) Запись начнется при игре.

3) Остановите запись, нажав кнопку REC.

4) Для воспроизведения записи нажмите кнопку

Нотные редакторы (например, Encore, Score, Nightingale, Sibelius, Finale) предназначены для набора, редактирования и подготовки к печати нотного текста. Они, подобно текстовым редакторам, выполняют в основном техническую функцию, связанную с письменной фиксацией продуктов мыслетворчества. В связи с этим возникает вопрос: а нужно ли вообще к ним обращаться на музыкальных занятиях? В чём они будут способствовать музыкально-творческому развитию школьников?

На этот вопрос можно дать два ответа. Во-первых, на музыкальных занятиях ученик в любом случае должен овладеть музыкальной грамотой. Почему бы не ускорить этот процесс, обратившись к программам по нотному набору? Все необходимые операции в них проделываются легко, а качество изображения нотного текста высокое. Процесс выполнения этих операций представлен предельно наглядно – результат в большинстве случаев можно не только увидеть на дисплее компьютера, но и прослушать.

Во-вторых, навыки компьютерного нотного набора востребованы в практической деятельности современного музыканта, в том числе любителя, который с помощью программ данного типа может, например, быстро набрать и распечатать нотный текст понравившегося произведения или записать собственное.

Как видим, программы этого типа, которым отведена вспомогательная роль в музыкально-творческой деятельности, помогают совершать её многие рутинные операции. Тем самым они способствуют не только оптимизации данной деятельности, но и приобщению к ней учащихся. К тому же навыки компьютерного нотного набора нужны

и педагогу, который получает дополнительные возможности в обеспечении учебного процесса нотными материалами. Притом в виде не только партитур и клавиров, но и отдельных партий для ансамблевого или оркестрового исполнения – ведь распечатка голосов с набранной в данной компьютерной программе партитуры не требует никаких усилий за исключением нажатия на соответствующую кнопку.

Нотные редакторы – не единственные компьютерные программы, представляющие музыкальный материал в виде нотного текста. Большинство автоаранжировщиков и MIDI-секвенсеров также обладают данной функцией. Однако возможности графического редактирования в двух последних ограничены. Нотный текст в них зачастую выглядит громоздко и нелепо из-за лишних добавочных, неправильных энгармонических замен, неестественных размеров объектов, расстояний между ними и т.п.

Высококачественное графическое оформление музыкального текста в нотных редакторах дополняется рядом других полезных возможностей. Это создание нескольких нотных станов в системе, что позволяет записывать партитуры ансамблевой и оркестровой музыки; поддержка различных музыкальных ключей (скрипичного, басового, альтового, тенорового и др.) и видов нотных головок (белых и черных, круглых, в виде наклонной черты, треугольника, буквы «X» и др.), так что можно фиксировать партии различных инструментов, включая ударные; обозначение аккордов в буквенно-цифровом виде; изображение гитарных символов и гитарной табулатуры; добавление слов (например, для подтекстовки песен).

Очень ценно, что можно одновременно открыть нескольких файлов, представить изображение в различных масштабах, предварительно просмотреть и распечатать как всю партитуру, так и её отдельные партии, конвертировать нотный формат файла в графический формат (для включения набранного нотного текста в файлы графических, текстовых и издательских программ). Наконец, дополнительное удобство в работе открывают возможности взаимодействия нотных редакторов с MIDI, благодаря чему можно прослушать набранный нотный текст, экспортировать его в MIDI-файл и импортировать файл MIDI-редактора в нотный текст.

Последние операции связывают работу по компьютерному нотному набору с музыкальным творчеством. Хотя, разумеется, между двумя этими видами деятельности нет знака равенства. Это объясняется разной степенью точности, с которой можно фиксировать многие параметры музыкального звучания – высоту, ритмические длительности, громкость, пространственную локализацию и др. в MIDI-редакторе и нотном тексте. Поэтому после конвертирования нотного текста в MIDI-файл требуется большая творческая работа по оживлению звучания, что связано с более тонкой градуировкой многих его параметров, а обратный перевод MIDI-файла в нотный текст, напротив, сопровождается упрощением и схематизацией обозначений.

Так, в процессе этого обратного перевода игнорируются небольшие, менее полутона, изменения высотной интонации, незначительные изменения длительности звуков (например, вместо шестнадцатых и тридцать вторых длительностей могут быть выставлены восьмые с точкой). Вместо мельчайших нюансов динамики, доступных в MIDI-редакторах, в нотной записи используются только восемь её основных знаков (от ppp до fff). Вместо естественных закруглений фраз, придающих музыкальному ритму характер живого дыхания, – лишь общие указания играть с замедлением или ускорением (ritenuto или accelerando) или даже отсутствие таковых. А обозначения пространственной локализации звучания тех или иных голосов в нотах вовсе игнорируются.

Нотные редакторы отличаются друг от друга большим или меньшим количеством функций, что отражается на уровне сложности партитуры, которую можно зафиксировать с их помощью. Но работа в них, как правило, содержит три одинаковых этапа. Первый этап – ввод нотного текста. Он может быть осуществлен в обычном режиме (мышью), скоростном режиме (посредством MIDI-клавиатуры), а в некоторых редакторах также в реальном времени в процессе исполнения вводимого материала на MIDI-клавиатуре.

Второй этап связан с проставлением штрихов и дополнительных указаний в виде, как графических изображений, так и вербальных знаков. И третий этап – форматирование партитуры и подготовка её к печати.

Разделение работы по нотному набору на данные этапы позволяет заострить внимание ученика на отдельных элементах нотного письма, что важно для освоения этой знаковой системы. Так, в процессе введения нотного текста ученик последовательно знакомится со значением выбираемых им нотоносца, акколады, ключей, начинает различать ноты определенной высоты и длительности. Выбор темпа, динамических оттенков и штрихов также помогает ему осознать значение каждого из этих обозначений, учитывая, во-первых, дискретность каждой из этих операций в процессе работы в данной программе, а во-вторых, их представление и на экране монитора, и в звуковой форме. Притом изображение на мониторе можно значительно увеличить, а звучание – замедлить и сделать более громким.

Дискретность совершаемых в нотном редакторе операций отвечает принципу расчленения сложной задачи на простые составляющие, а полисенсорное (зрительное и слуховое) представление музыкального материала – принципу наглядности обучения. Графическая стандартизация нотных обозначений в компьютерной программе привлекает внимание детей не к их аксиндентальным качествам (таким как, скажем, размер или форма головки ноты, большей или меньшей длине «хвостика» ноты восьмой длительности и т.п.), что характерно при рисовании нот вручную, а к их значимым свойствам – положению на нотоносце по вертикальной шкале, наличию или отсутствию «хвостика» или «ребра» как признаков нот восьмых длительностей и т.п.

Охарактеризованные выше особенности процесса работы в нотных редакторах – дискретность операций, наглядность представления объектов и выявление их значимых свойств – помогают учащимся быстро осваивать нотную запись, как ключевой элемент музыкальной грамоты, что, в свою очередь, способствует приобщению их к музыкальному творчеству.

Тема 3. Аранжировка песни на клавишном синтезаторе. Редактирование готовых параметров музыкальной фактуры инструментовки как способность необходимая для профессионального роста и личностного развития

Работа над музыкальным произведением на основе клавишного синтезатора состоит из аранжировки и исполнения. А первая включает в себя элементы композиторской и звукорежиссерской деятельности.

Среди них наиболее значимой является композиторская деятельность. В нее входит выстраивание композиционной формы, гармонии, фактуры и инструментовки.

Построение композиционной формы

Конкретный вариант композиционной формы того или иного произведения определяется представлениями аранжировщика о драматургии искомого решения. Какие и сколько музыкальных образов должны лечь в основу этого решения? Каков характер их взаимодействия? Какова последовательность и структурная основа их изложения? Краткий мотив в процессе решения подобных проблем может превратиться в череду куплетов или вариаций. Возможно появление форм попурри, фантазий, репризных и безрепризных контрастно-составных построений.

Степень свободы электронной аранжировки может быть разной – от точного следования нотному тексту оригинала до его авторизованной обработки. При этом в работе с произведениями классической музыки уместно проявление большей строгости в следовании авторскому тексту - вплоть до полной аутентичности звучания электронной аранжировки. Зато при обращении в сферу эстрадной и особенно народной музыки вполне позволительно дать волю своей фантазии. Во всех случаях критерием художественного качества формируемой композиционной структуры служит логичность развертывания в ее рамках музыкальной мысли, рельефность и вместе с тем единство и целостность этой структуры.

Гармонизация мелодии

Проблема гармонизации мелодии возникает при обращении к автоаккомпанементу синтезатора, и этот инструмент невозможно освоить, не овладев данным умением.

Гармония в отличие от многих других выразительных средств оперирует наиболее специфическими, существующими лишь в рамках музыкального искусства понятиями. Это музыкальные интервалы и аккорды, интегрирующие их в своей структуре, лад и ладовые функции, тональность и тональные функции гармонии (T - S - D). Ученик постепенно должен освоить достаточно солидную номенклатуру аккордов и ориентироваться в системе их взаимосвязей (их родстве). Притом на уровне не простого ознакомления, а практического овладения – каждый из этих аккордов в процессе музицирования нужно уметь быстро найти на клавиатуре.

На начальном этапе обучения ученик должен научиться исполнять нотный текст с цифрованным обозначением аккордов сопровождения. В этом случае в задачи исполнителя входит расшифровка и исполнение на синтезаторе указанной цифровки. Чтобы осуществить первую операцию, ученик должен выучить принятую в джазовой и популярной музыке систему цифрованных обозначений аккордов.

Построение фактуры

Значительное обогащение звукового потенциала клавишного синтезатора по сравнению с механическими инструментами позволяет создавать более сложную, многоплановую фактуру, обеспечивающую яркий художественный результат в новых электроакустических условиях.

Гомофонно-гармонический склад со свойственным ему разделением голосов на главный и сопровождающие наиболее часто фигурирует в музицировании на синтезаторе, учитывая характерное для него использование автоаккомпанемента. Соответственно, пользователю этого инструмента важно различать функции голосов фактуры данного склада: мелодию, бас, гармонические голоса, подголосок и педаль. Младший школьник должен научиться «прорисовыватъ» эти функции с помощью тембровых средств, а также использовать фактурные средства с целью выделения различных фаз развертывания музыкальной мысли.

Так, режим Normal не предусматривает тембровую дифференциацию голосов фактуры. Благодаря звучанию одного голоса по всей клавиатуре, игра на синтезаторе становится похожей на фортепианную, а его возможности представлены очень скромно - с помощью этого режима можно лишь имитировать звучание традиционных инструментов, оркестровых групп или экспонировать необычные электронные тембры.

Тем не менее, не следует пренебрегать данными возможностями. Имитация традиционных инструментов (клавесина, арфы, фортепиано и др.) позволяет максимально приблизиться к звучанию музыки, специально для них написанной. А достижение аутентичности звучания вполне может стать специальной художественной задачей аранжировки. К тому же живое звучание многих из этих инструментов недоступно ученикам, и игра на синтезаторе - единственный способ с ними познакомиться.

Данный режим хорош в сопоставлении с другими, например, в целях создания контраста соло – тутти. 'Этот режим часто используется и в ансамблевой игре, где партия синтезатора ограничена какой-либо одной фактурной функцией.

Разновидностью режима Normal можно считать режим Layer (Dual), также предполагающий однородное звучание по всей клавиатуре, но не одного, а двух голосов. Случаи использования этого режима аналогичны описанным выше, но при этом фактура может обрести большую насыщенность и объемность.

Значительно рельефнее становится фактура при обращении к режиму Split, который предполагает разделение клавиатуры по регистрам на верхнюю и нижнюю части с присвоением каждой из них своего тембра. С помощью этого режима можно ярко экспонировать две контрастные фактурные функции, например, бас и средние голоса с мелодией, мелодию и сопровождение, два полифонически независимых пласта. Техника

игры на синтезаторе начинает напоминать технику игры на двухмануальных инструментах - органе, клавесине, а звучание приближается к ансамблевому, состоящему из двух тембровых групп, например бас-гитары и медных духовых, флейты и струнных, гобоя и фагота.

Этот режим применяется, главным образом, при аранжировке произведений академических жанров, фактура которых отличается яркой индивидуальностью и вместе с тем зачастую отчетливо делится на два регистровых пласта, в силу чего применение режима Normal обеднит ее звучание и еще более серьезные художественные потери возникнут при переводе изложения на язык стандартных ритмических формул автоаккомпанемента.

Примерно ту же сферу применения имеет разновидность данного режима - режим Layer (Dual) + Split. с помощью которого клавиатура по регистрам делится на две части и на каждую из них назначается по два голоса. Одновременное звучание четырех разных голосов способствует еще льшему обогащению фактуры.

Режим Nomlal + Drum machine, в котором игра одним голосом по всей клавиатуре сопровождается автоматическим ости нато ударных, применяется в тех случаях, когда аранжируемое произведение выдержано в одном метре и обладает квадратностью. Вместе с тем рисунок голосов фактуры оригинала достаточно индивидуален. Что не позволяет использовать шаблоны автоаккомпанемента в полном объеме, а функции этих голосов или их регистровое положение часто меняются, поэтому поделить их на два тембровых пласта с помощью режима Split невозможно. Благодаря акцентированию ритмических долей с помощью звуков, имитирующих ударную установку, стиль аранжировки приобретает эстрадно-бытовой оттенок.

Разновидностью данного режима, позволяющей сделать звучание более насыщенным, является Layer (DLшl) + Огшп гпас+ппе.

Режим Split + Оплп machine, в котором звучание двух разделенных по диапазону клавиатуры голосов сопровождается ритмом ударных, применяется. если голоса фактуры разграничены по регистрам и группируются в две функции. а их рисунок обладает художественной значимостью, что не позволяет применить автоаккомпанемент.

Разновидностью данного режима следует считать Layer (Dual) + Split + Drum machine, где в каждой из разделенных частей клавиатуры на фоне остинато ударных звучит по два голоса. Это позволяет индивиду ализировать и обогатить каждый из фактурных пластов. Звучание приобретает оркестровую полноту без помощи автоаккомпанемента.

Автоаккомпанемент часто используется в музицировании на клавишном синтезаторе. Как было сказано выше, он представлен на синтезаторе, как правило, тремя режимами, различающимися по способу взятия аккордов: упрощенным - Casio Chord (Single Finger), обычным - Fingered и по всей клавиатуре - Full Ral1ge Споп! (Full Keyboard).

Первый режим предназначен для начинающих учеников. незнакомых с интервальной структурой аккордов, второй - для более опытных. Но в обоих случаях аккорды автоаккомпанемента извлекаются левой рукой в левой части клавиатуры, соответствующей низкому регистру. При этом взятие клавиш инициирует не закрепленные за ними звуки. а звучание разных (до четырех и более) формирующих аккордовую структуру виртуальных инструментов в наиболее оптимальных для той или иной связанной с ними фактурной функции регистрах.

Третий режим Full Ral1ge Chord (Full Keyboard), напротив. при взятии клавиш того или иного аккорда не только «запускает» многотембровый автоаккомпанемент по соответствующим гармоническим тонам, но и позволяет извлечь конкретные звуки взятого на клавиатуре аккорда. Поэтому с его помощью нельзя просто подменить режим Fingered (частая ошибка начинающих пользователей синтезатора). Задержанные; аккордовые звуки в низком регистре дезорганизуют правильное в акустическом плане

расположение аккорда (широкое внизу и тесное в середине) - они «гудят» и загрязняют фактуру.

Применение этого режима оправдано в случае, когда с помощью автоаккомпанемента нужно поддержать звучание аккордов, извлекаемых на клавиатуре обеими руками в среднем и высоком регистрах. При этом данный режим позволяет сохранить в автоаккомпанементе обращение аккордов, что делает фактуру аранжировки более изысканной.

Различные режимы автоаккомпанемента могут сочетаться с описанными выше способами озвучивания на синтезаторе мелодических голосов: Normal, Layer (Dual), Split, Layer (Dual) + Split. Тем самым можно говорить о разделении режимов игры на синтезаторе на дополнительные подвиды и, соответственно, об обогащении его фактурных возможностей.

Так, автоаккомпанемент может сопровождать мелодию, озвученную одним (Normal) или двумя (Layer, Dual) инструментами. Мелодические голоса могут быть разделены на два пласта и прорисованы различными, в том числе сдвоенными тембрами на синтезаторах, допускающих при использовании режимов Casio Chord (Single Finger) и Fingered разделение клавиатуры на три мануала с помощью режимов Split и Layer (Dual) + Split. Таким образом, различные регистры клавиатуры будут предназначены для исполнения верхнего мелодического голоса (или верхних сдвоенных мелодических голосов), нижнего мелодического голоса (или нижних сдвоенных мелодических голосов) и автоаккомпанемента.

Значительное обогащение звучания доступно при сочетании режимов автосопровождения Full Range Chord (Full Keyboard) с голосовыми режимами Layer (Dual), Split и Layer (Dual) + Split. Так, в последнем случае одновременно оказываются задействованными минимум пять инструментов сопровождения и четыре мелодических - огромный тембро-фактурный потенциал при игре вживую.

Автоматика синтезатора помогает облегчить исполнение и обогатить фактуру не только сопровождающих голосов, но также мелодического. Для этого предназначен режим автогармонизации – Auto Harmonize. Его включение инициирует поддержку исполняемой на синтезаторе одноголосной мелодии сопутствующими голосами, которые движутся по тонам аккорда, взятого в партии автоаккомпанемента.

Они могут двигаться по ниже- или вышерасположенным от мелодии нтервалам. Фактура мелодической линии при включении этого режима может расслаиваться на два или три голоса, образующих вместе с главным трезвучия, септаккорды и их обращения в тесном или широком расположении. При этом тембр, громкость, расположение по панораме и другие установки сопутствуюших голосов на многих моделях синтезатора могут произвольно регулироваться, что позволяет выстроить акустический баланс между ними и главным голосом. Тем самым фактура мелодии, украшенная принятыми в различных стилях народной и эстрадной музыки вторами, блок-аккордами и пр., обретает рельефность и глубину оркестрового звучания.

Фактуру аранжировки можно также украсить с помощью звуковых эффектов и шумов, входящих в тембровый набор синтезатора. Они могут быть ритмизованы и выполнять роль фигураций или отдельных акцентов, дополняя собой партию ударных инструментов. При этом благодаря узнаваемости их звучания музыкальный образ приобретает характер осязаемой предметности, а необычный для них ритмический узор зачастую вызывает комический эффект.

Значительно обогатить фактуру можно с помощью режимов музицирования, построенных на фонографической основе. Так, мультипанель Multi Pad синтезатора позволяет воспроизводить в процессе живого исполнения занесенные в память инструмента фактурные заготовки. Это могут быть созданные на фабрике звуковые эффекты, мелодические фразы или шаблоны джазовых риффов, которые способны

гармонически подстраиваться под тот или иной взятый в партии автоаккомпанемента аккорд.

Некоторые синтезаторы располагают возможностью записи в мультипанель таких реплик самим пользователем. Воспроизводя в нужные моменты исполнения эти музыкальные фразы - по одной или несколько одновременно, он как бы начинает играть в ансамбле с самим собой, тем самым достигая эффекта звучания сразу нескольких синтезаторов. И при этом не теряется контакт с публикой, как это происходит при озвучивании фонограммы, поскольку большинство голосов продолжает исполняться вживую.

Иногда на синтезаторе имеется банк готовых фонограмм с возможностью отключения в них партий мелодии или сопровождения, которые восполняются учеником при игре вживую. Такая деятельность также полезна на начальном этапе обучения, поскольку ученик не только осваивает необходимые игровые навыки, но и на практике, в процессе ансамблевого музицирования познает, как устроена фактура.

Применение паттерна в работе над фактурой

Среди охарактеризованных выше способов игры на синтезаторе наиболее часто используемым и специфичным для этого инструмента является игра с автоаккомпанементом. Работа с автоаккомпанементом строится на манипулировании с фактурными заготовками – паттернами, на которых следует остановиться более подробно.

Паттерн (Рапегп – переводится как образец, пример, модель, шаблон, рисунок, узор, стиль, характер) представляет собой, как правило, двух- или четырехтактовый остинатный рисунок разнотембровых голосов сопровождения, предполагающий возможность управления его гармонической основой с клавиатуры инструмента при игре вживую.

В памяти синтезатора, как правило, хранится более ста различных паттернов. Как же сориентироваться в таком изобилии и найти среди них нужные для фактурного решения электронной аранжировки?

Прежде всего, стоит обратить внимание на банки, в которых объединяются стилистически родственные паттерны: Pop, Rock, Jazz, Latin, Country, Ецгореап, Traditional и др. Стиль во многом предопределяет фактурную конфигурацию и тембровый состав шаблонов аккомпанемента. И если необходимо отыскать шаблон отвечающий тем или иным фактурно-тембровым требованиям, то нужно не пролистывать весь их список от начала до конца, что приведет к неоправданным временным затратам, а сперва определить банк, к которому он может относиться, а затем продолжить поиск уже внутри этого банка.

Другим критерием в классификации паттернов может послужить метр. Чаще всего он двухдольный – 4/4. Паттернов на 3/4 и 6/8 в памяти синтезатора, как правило, значительно меньше - их легко запомнить. И в случае необходимости выбрать один из них опять же нет необходимости пролистывать все паттерны подряд.

Третьим критерием может стать характер ритмического рисунка. В нем могут преобладать восьмые (8 Beat) или шестнадцатые (16 Beat), делающие рисунок фактуры более насыщенным; ровные длительности или пунктирные (Swing, Shuffie), вносящие в него джазовый оттенок. Иногда даже он может включать синкопы.

И наконец, темп также может стать ориентиром в классификации паттернов, как отличающихся более быстрым или медленным движением. Конечно, в процессе работы над аранжировкой его можно изменить, но при этом следует иметь в виду, что пресетный, выставленный на фабрике темп наилучшим образом отвечает особенностям фактурной организации данного паттерна и при значительном его ускорении или замедлении всегда существует риск получить суетливое, карикатурное или, напротив, вялое звучание.

Анализ паттерна по этим основным, связанным с построением фактуры направлениям: стилю, метру, ритму. тембру. регистровому расположению и темпу необходим для грамотного, художественно целесообразного его использования в электронной аранжировке. Главной задачей при этом является достижение гармоничного

соответствия всех перечисленных составляющих паттерна с центральным элементом фактуры - мелодией.

При подборе паттерна прежде всего следует обращать внимание на его соответствие мелодическому рисунку по метру - ясно, что в обоих случаях должна быть либо двухдольная, либо трехдольная основа.

Не менее значимым является его соответствие по характеру ритмического рисунка - мелодия с ровными восьмыми не сольется во времени со свингирующим сопровождением, и наоборот. Желательно также при выборе паттерна ориентироваться на самые мелкие длительности мелодического рисунка. Если, скажем, это восьмые, то они же должны доминировать в паттерне (например, 8 Beag), если это шестнадцатые, то лучше и паттерн искать на их основе (16 Beat). Дисгармония в этом аспекте делает звучание аккомпанемента либо суетливым и надоедливым, либо вялым и несоответствующим ритмическому тонусу мелодии.

Метроритмическое соответствие паттерна аранжируемой мелодии - необходимое, но недостаточное условие для того, чтобы остановить на нем свой выбор. Каждый из множества паттернов, подходящих для данной мелодии по этому формальному признаку, внесет в общее звучание какой-то свой, особенный колорит.

Необходимо согласовывать использование различных элементов паттерна с формой аранжируемого произведения. Так, вступление (lntro) обычно звучит в начале произведения, окончание (Ending) – в конце, вариация (Variation) – в припеве куплета или среднем разделе трехчастной формы, а заполнения (fill in) разделяют предложения периода и части композиционной формы. Таким образом, с помощью этих элементов можно сделать более рельефным соотношение композиционных разделов и тем самым подчеркнуть свойственную данному произведению логику развертывания музыкальной мысли.

Таким образом, в работе с паттерном становится достижимым не только его органичное взаимодействие с мелодией, но и оригинальность формируемой фактуры и музыкального образа в целом.

Электронное инструментоведение

В памяти синтезатора хранятся сотни голосов различных инструментов. Как сориентироваться в этом огромном многообразии? При анализе тембрового материала возможны два подхода: опираясь на его общие акустические свойства и исходя из его подобия звучанию традиционных инструментов.

И особенности этих фаз определяют звучание инструмента, как острое (быстрая атака и большой амплитудный размах первоначального затухания или мягкое (медленная атака и незначительная величина амплитуды первоначального затухания); длящееся (продолжительная задержка) или краткозвучное (непродолжительная задержка); сухое, отчетливое (короткое окончательное затухание) или со «шлейфом» (длинное окончательное затухание). Эти характеристики предопределяют случаи применения того или иного виртуального инструмента.

Так, для ведения мелодического, басового голоса и аккомпанирующей фигурации предпочтительнее инструменты с острой атакой, а педали – с медленной. Острый, сухой тембр скорее подойдет для быстрого пассажа, а мягкий, для - для кантилены.

Звукорежиссерские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Свойственные электронным инструментам широкие возможности моделирования пространства звучания ставят перед их пользователем, в том числе младшим школьником, новые художественные задачи в работе над аранжировкой музыкальных произведений. Их текст нужно не только доработать в соответствии с возможностями этих инструментов (например, гармонизовать мелодию, выстроить фактуру, выполнить инструментовку и т.п.), но и создать такие искусственные акустические условия, в которых воплощение этого текста было бы наиболее убедительным в художественном плане.

Ничем не оправданным и противоестественным видится одинаковое звукорежиссерское решение при воплощении музыки, относящейся к различным жанрам и стилям. Тот или иной ее характер уже изначально предполагает определенную модель акустических условий звучания. Скажем, для камерной музыки нужна имитация камерного зала, для оркестровой музыки - большого зала, для церковной хоровой или органной музыки – гулкого пространства церковного собора и т.д. Подобные звучания на синтезаторе получаются с помощью регулировки эффектов из группы задержек (Sustain, Delay, Reverb).

Исполнение музыкальных произведений

Преемственность проблем развития техники игры на синтезаторе и фортепиано обусловлена общностью строения клавиатуры, делящей октаву на двенадцать полутонов и закрепляющей за каждым из них ту или иную белую или черную клавишу. Естественным поэтому видится перенос в обучении игре на электронном инструменте накопленного в фортепианной педагогике опыта, касающегося правильной постановки рук на клавиатуре: низкосводчатое положение кисти, прямая линия кисти - локтя, широкий разворот локтя, опущенные плечи и т.п.; развития навыков игры: в одной позиции и - с ее сменами с помощью подкладывания первого пальца или скачком, освоение различных характерных для клавирной музыки фактурных формул, совершенствование пальцевой беглости, точности туше и т.п.

Во-первых, клавиатура синтезатора имеет с фортепианной лишь внешнее сходство. Ее функция состоит не в механической трансформации удара пальцев в удар молоточка по струне, а в управлении звуковым модулем электронного инструмента в соответствии с протоколом MIDI. Поэтому по сути своей она является MIDI-контроллером.

Во-вторых, клавиатура не является единственным средством управления звуком на синтезаторе. Многие исполнительские параметры выставляются с панели инструмента, притом не во время игры, а предварительно. И, таким образом, электронное звучание имеет двойное управление - с помощью не только клавиатуры, но и этих относящихся. К сфере аранжировки средств. Так, например, происходит уточнение громкости звучания (MIDI-сообщение main volume) и его яркости (expression), действия портаменто (portamento switch I time I control), звукового колеса (pitch bend), послекасания (aftertouch), управление темпом, агогикой, разделением клавиатуры на несколько мануалов и другими параметрами.

В-третьих, исполнитель на электронном инструменте имеет дело не с бесконечным в своих проявлениях звучанием фортепианных струн, а с семплированными голосами. И достигнуть качественного звучания в процессе исполнительского манипулирования таким звуковым материалом намного проще. И, наконец, в-четвертых, современный синтезатор располагает возможностями автоматизации ряда исполнительских действий.

Все эти связанные с компьютерной интерактивностью свойства обусловливают значительное облегчение техники игры. Поэтому значение специальных упражнений (экзерсисов), гамм, технических этюдов и других идущих от фортепианной педагогики рутинных методов формирования исполнительского аппарата снижается. Выработка необходимых мышечных автоматизмов и достижение свободы исполнительских движений по-прежнему остаются в повестке дня, но иной по сравнению с фортепиано характер действий исполнителя требует выработки специфических технических навыков.

Отличия касаются и характера туше. Клавиатурная механика электронных инструментов отличается большим разнообразием. Наиболее близка фортепианной молоточковая механика (weighted hammer action), которой обычно оборудуется разновидность синтезатора – цифровое пианино. Близость ощущения фортепианного туше достигается за счет использования деревянных клавиш и настоящих молоточков. Более того предусмотрена даже свойственная роялю большая сопротивляемость клавиш нижнего регистра по сравнению с верхним, что дает играющему на таком инструменте пианисту ощущение комфортности.

Другой тип механики, «требующей половинной мышечной нагрузки» (semi-weighted action), основан на пружинном механизме сопротивляемости цельнопластмассовых клавиш, которые усилены грузиками. И наконец наиболее распространенный тип механики - синтезаторный (synth action) с пружинами, поддерживающими полые, более короткие, чем у фортепиано, пластмассовые клавиши.

Клавиатуры, относящиеся к последнему типу, в свою очередь, в зависимости от степени упругости пружины делятся на более легкие (non-weighted) и тяжелые (semi-weighted или weighted). Кроме того, разнообразие туше достигается за счет включения или отключения режима чувствительности клавиш к скорости нажатия (touch response оп / off). А выбрав первый из них, можно остановиться на одном из трех уровней его чувствительности (touch response sensitivity).

Важнейшим MIDI-параметром, управляемым действием пальцев на клавиатуре и определяющим гибкость исполнительского интонирования, является скорость движения клавиши (velocity). Соответствующий MIDI-датчик при этом не реагирует на силу нажатия, поэтому характерное для игры на фортепиано и придающее звучанию этого инструмента тембровое разнообразие использование веса локтя, руки, корпуса при взятии клавиши синтезатора не отражается на звуковом результате. А следовательно, заимствование из фортепианного опыта соответствующих движений бесполезно. В отличие от последних, на синтезаторе вполне достаточно ограничиться лишь легкими пальцевыми движениями - примерно такими же, как на аккордеоне, но с поправкой на динамическую чувствительность клавиатуры.

Совсем несложно на синтезаторе играть в октаву или любой другой интервал, для чего в режиме наложения голосов (Iayer / dual) они соответственным образом настраиваются (опции oct shift или corse). Так же легко, играя лишь главный голос, можно получить одновременное звучание различных сопутствующих голосов, образующих вторы, блок-аккорды и пр. (используя различные настройки режима auto harmonize).

Следует отметить, что во время живой игры исполнитель, как правило, сам переключает все предварительно выставленные и зафиксированные в ячейках памяти (registration memory) настройки звучания. При этом он также должен вовремя освежать звучание паттерна автоаккомпанемента, чередуя его различные элементы (intro, main, fill in, var., ending и др.). Кроме того, в ряде случаев надо еще успевать в нужные моменты включить воспроизведение мультипадов, повернуть колесо изменения высоты или модуляции.

В определенной мере разгрузить эти действия помогает ножная педаль. На нее, в частности, могут быть назначены функции включения / выключения автоаккомпанемента, переключения ячеек памяти, так же как и обычные функции, аналогичные тем, которые связаны с действием фортепианных педалей - правой (sustain), средней (sostenuto) и левой (soft).

Электронная мультиинструментальность позволяет говорить не о единственной, универсальной технике игры, а о множестве видов техники, особенно учитывая перспективу совершенствования синтезатора и оснащения его новыми функциями. Такое многообразие техники невозможно развить, ограничиваясь стандартными фортепианными упражнениями – игрой гамм, арпеджио, технических этюдов и др. Большинство возникающих в игре клавишника трудностей в силу уникальности каждой из них требует от исполнителя умения создавать специальные упражнения для их преодоления, включая самые необычные, связанные с манипулированием датчиками на панели инструмента и ножной педалью.

Тема 4. Звукозапись песенной аранжировки в секвенсор как способность необходимая для профессионального роста и личностного развития

Чтобы создавать музыку на компьютере, недостаточно таланта и инструментов – необходима также специальная программа для записи и сведения дорожек. Выбор

программной среды для записи и редактирования музыки – сложный и индивидуальный вопрос. Универсальных рекомендаций быть не может: достойное качество звука способна выдавать каждая программа из подборки, все они предлагают примерно одинаковые функции и имеют схожий интерфейс. Тем не менее, они совсем не одинаковы, а поиск идеальной DAW может занять годы.

Секвенсор – это программа для создания музыки или музыкальных фрагментов (DAW) в виде нотных записей для инструментов и их объединения в трек. Поясняю, что трек (track) – это композиция, состоящая из набора звуковых дорожек. Еще одно назначение секвенсора – возможность работы с аудиофрагментами. Для написания музыки пользуются либо сэмплами – оцифрованными звуковыми фрагментами, – либо MIDI-последовательностями (нотной информацией).

В каждом секвенсоре существует стандартный комплект музыкальных инструментов, а именно пианино, гитара, скрипка, ксилофон, духовые инструменты, синтезаторы, ударные и др.

Традиционный интерфейс секвенсера напоминает клавиши рояля, расположенные, как правило, вертикально с правой стороны экрана. Так называемый PIANO ROLL. Чем выше звук, тем выше он расположен на экране. Линейка в верхней части окна – это шкала, по которой отсчитывается время звучания фрагмента (в долях секунды). Здесь же задаются тона и полутона. В центре Вы видите таблицу, где следует заполнять клетки. Нарисованные линии и будут нотами, которые проигрываются в секвенсоре. Время звучания ноты Вы устанавливаете сами, нарисовав горизонтальную полосу нужной длины.

В данном окне программы набирается мелодия, и таким образом получается MIDI-клип. MIDI-Клип (MIDI-clip) – это звуковой фрагмент, содержащий, в отличие от аудиосэмпла, нотные данные. Как правило, его длительность – несколько секунд.

На секвенсоре можно не только задать ноты, инструменты и громкость звучания этих инструментов. Ваши возможности гораздо шире: звук инструментов можно несколько изменить, например, добавив эхо, – это украсит композицию.

В секвенсоре имеется возможность упорядочивать в нужной последовательности написанные фрагменты (клипы). Это называется аранжировкой и осуществляется в специальном окне.

Программы для записи звука

ProTools

Это наиболее профессиональная из существующих программ. В подавляющем большинстве студий мира используется именно ProTools. Стоит она дорого (от $800) и раньше работала исключительно на Mac и только на фирменных звуковых картах, типа Digidesign и Mbox. К счастью, начиная с девятой версии, разработчики «научили» её понимать и всё остальное железо, а также написали версию для Windows. Для написания аранжировок мы бы посоветовали использовать LogicPro или Cubase, но ничто не подойдёт лучше ProTools для записи живых инструментов и вокала, а также для сведения и мастеринга. Программу практически нереально скачать с торрентов, тяжело установить без специального ключа-флешки (iLock). Однако, если очень постараться и вникнуть в проблему, все получится

Logic Pro

Этот секвенсор прост, понятен и очень удобен для сочинения музыки и написания аранжировок. Многие продюсеры используют его в связке с ProTools: Logic для аранжировок, Tools – для записи вокала и сведения. Стоит LogicPro относительно дёшево (около $200), но работает исключительно на Mac. Программа не ориентирована на какой-то определённый стиль музыки и легко дополняется плагинами и виртуальными инструментами. Хотя и собственные библиотеки в ней тоже имеются. В России можно скачать бесплатно с торрентов

Cubase

«Кубик» подходит и новичкам, и профессионалам, это поистине универсальная программа. В ней одинаково легко и писать, и сводить. Как и большинство программ в этой статье, Cubase не был заточен под определённые музыкальные стили и будет удобен в написании и техно, и панк-рока. За последнюю версию производитель просит порядка $700. Пятая версия программы самая популярная, без труда можно найти где угодно.

Ableton Live

В отличие от большинства программ, Ableton создавался изначально с уклоном именно на электронную музыку. Тем не менее, подойдёт она не только диджеям для написания песен и live-выступлений. Работа в программе поделена логически на два режима: “Arrangement” и “Session”. Первый хорошо подходит для студийной работы. В нём композиция формируется путём создания миди- и аудиоклипов при постепенном продвижении по шкале времени (аналогично Cubase, Logic и прочим). Режим “Session” в свою очередь ориентирован на диджеинг. Причём, он даёт возможность не просто сводить треки, но и в реальном времени создавать целые композиции с нуля. Самая ограниченная версия Ableton Live обойдётся в $100 и уже включает в себя библиотеку звуков, 3 инструмента и набор эффектов. Существует в интернете бесплатно.

FL Studio (ранее Fruity Loops)

Ни один обзор цифровых рабочих аудио-станций не может обойтись без «фруктов». Эту программу часто выбирают новички, но многие опытные и известные продюсеры также отдают ей предпочтение. Благодаря несложному процессу создания лупов, она более популярна в среде электронщиков. Собственно, самая дешёвая версия – $100 – даже не подразумевает записи звука. Но стоит раздобыть комплектацию побогаче и снабдить её плагинами на свой выбор – и перед вами полноценный секвенсор, не хуже остальных способный помочь в создании демки и прочих музыкальных экспериментов. Можно найти в интернете бесплатно

Тема 5. Композиция инструментальной академической миниатюры с использованием синтезированных электронных тембров как способность необходимая для профессионального роста и личностного развития

У композиции, создаваемой при помощи МКТ, есть своя специфика, которая, во-первых, определяется программным обеспечением. Здесь, прежде всего, следует подчеркнуть исключительно объемный банк тембров. Сегодня он может достигать более 2000 разновидностей, что намного превышает численность акустических музыкальных тембров. Причем необходимо заметить: наиболее сложной представляется имитация тембров человеческого голоса – как солирующего вокала, так и хорового пения. В целом тембровая составляющая определяет наиболее сильную выразительную сторону электроакустических сочинений.

Определяющим в искусстве электроакустической композиции является тембр и напрямую связанная с ним тембровая аранжировка. Естественно, что в педагогической практике освоение тембровой аранжировки надо начинать со стандартных электроакустических инструментов. Очень важен правильный выбор звуковой карты. Пожалуй, первостепенную роль в этом процессе играют программные продукты фирмы *Steinberg*.

Говоря о тембрах, нельзя не отметить возросшую роль ударной группы, в том числе ее тематической функции. При создании электроакустических произведений композиторский процесс предполагает использование виртуальных ударных установок – «драммеров», таких как *стилус, изи-драммер, Groove Agent*.

Электронные тембры.

В банк электронных звуковых тембров синтезатора заложено около ста голосов различных инструментов.

Голоса подразделяются на две разные категории:

1) имеющие общую, одинаковую клавиатуру (фортепиано, орган, клавесин), у таких исктрументов как аккордеон (у которых динамикой управляют меха) динамику можно регулировать с помощью педали.

2) не имеющие клавиатуру (гитара, духовые и т.д.), в этом случае сиполнение на синтезаторе будет другим: приемы legato, nonlegato делается клавиатурой.

Live! Стереозвучание высокого качества, максимально приближено к звучанию настоящего инструмента.

Sweet! Загружено естественное подражание инструменту, вибрация. Можно добавить вибрацию с помощью колеса модуляции.

Cool! Звук идет как будто из усилителя, может быть эффект вращающегося динамика.

S.Art! Суперартикуляция. Позволяет воспроизводить все натуральные функции инструментов. Глиссандо можно сделать одним нажатием клавиши (колесо модуляции).

Кнопка INFO для каждого голоса, эффект дрожания, хорош особенно в стиле Merengue.

Megavoice можно только запрограммировать с помощью компьютера или инструмента. 127 самый громкий. С этой функцией разные номера 82, 45, 21 будут различными. Такую чувствительность можно запрограммировать, но не сыграть.

Электроакустические симфонии-мистерии, к коим относятся «Конец Манвантары» и «Город солнца», представляют собой синтетический жанр, где воедино сливаются хореография и пантомима. Симфонии многозвучны, протяжны, плакатны по языку, рассчитаны на большие (в том числе и открытые) концертные площадки с мощной усилительной аппаратурой.

В жанровом портрете электроакустической симфонии все больший приоритет приобретают черты мистерии. Это – симфония-действо, симфония-театр, трактованный сквозь призму мультимедийных технологий.

Тема 6. Дополнительные формы электронного музицирования

Помимо аранжировки и исполнения музыкальных произведений, в процессе занятий в классе синтезатора практикуются иные виды музицирования: игра в ансамбле, импровизация и композиция.

Игра в ансамбле

Игра на электронных инструментах в ансамбле акцентирует исполнительскую составляющую музыкальной деятельности. Ученикам, даже способным самостоятельно и в полном объеме выполнять аранжировку музыкальных произведений в процессе игры на своем инструменте, трудно сделать грамотную партитуру для ансамбля. Эту задачу, как правило, берет на себя педагог при соучастии в её решении учеников.

Такое упрощение композиторской составляющей музыкальной деятельности при игре в ансамбле синтезаторов уравновешивается возрастанием сложности её исполнительской составляющей, которая приобретает в данной деятельности свойственную всем видам коллективного музицирования специфику. Ученик в оркестре, хоре, ансамбле синтезаторов или смешанном составе электронных и механических инструментов, исполняя свою партию, должен научиться соотносить её со звучанием всего ансамбля по темпоритму, динамическому балансу, а также по интонационной слаженности. А обращение к электронному ансамблю, помимо решения данных задач, вызывает необходимость тембровой и звукорежиссерской корректировки как каждой партии, так и ансамбля в целом. Это осуществляется с панели каждого инструмента и с помощью микшерного пульта. Притом, как показывает учебная практика, общее звукорежиссирование звучания ансамбля, с участием электронных инструментов, вполне доступно школьникам.

Синтезатор, уступая традиционным механическим инструментам в живости интонирования, намного превосходит последние в тембровом разнообразии. Он с успехом

имитирует любой оркестровый тембр и выполняет в ансамблевой фактуре любую функцию – мелодии, баса, гармонической и ритмической фигурации, подголоска и педали. Даже небольшим числом синтезаторов (3-4) можно создать иллюзию оркестрового звучания, и достижение такого эффекта, связанного с игрой на сцене всего нескольких учеников, всегда вызывает живую ответную реакцию аудитории.

Импровизация

Между тем, эти виды продуктивного музыкального творчества, так же как связанные с игрой на музыкальном инструменте, непосредственно примыкают к ведущей в данной учебной деятельности сфере – к работе над музыкальным произведением, поскольку последняя включает в себя в качестве неотъемлемой составляющей композиторский элемент – аранжировку музыкального произведения. И, обретая в этой работе «плацдарм» развития продуктивного музыкального творчества, ученики легко могут переходить к её смежным формам – импровизации и композиции.

Импровизация – это один из наиболее древних видов музыкального творчества, в котором пока не произошло разделения музыкальной деятельности на композиторскую и исполнительскую составляющие. Сочинение музыки непосредственно во время её исполнения продолжает активно развиваться в современной музыкальной культуре, составляя основу многих направлений музыкального искусства (джаз, рок, авангард, различные ответвления электронной музыки и др.) и музыкального образования (системы Э. Жак-Далькроза, К. Орфа и др.). И современные электронные инструменты открывают самые заманчивые перспективы в развитии импровизации как элемента музыкальной учебной деятельности.

Специфика приобщения к импровизации на основе электронных инструментов заключается не только в облегчающей данную деятельность интерактивности этих инструментов, но и в их акустической автономности. Быстрый или медленный темп импровизации, преобладание мелких или крупных длительностей мелодического рисунка, плотное или прозрачное изложение голосов сопровождения – всё это требует разных подходов к построению виртуальной акустики. И успешное решение данной задачи обусловливает причастность освоенной учеником на том или ином уровне импровизационной деятельности к электронному музыкальному творчеству.

Цифровые технологии значительно облегчают и приобщение учащихся к наиболее сложному, элитарному виду музыкального творчества – композиции, значение которой в массовом музыкальном образовании соответственно значительно возрастает. Главным принципом формирования и развития данной деятельности ученика является сочетание его творческой практики и изучения музыкальной теории, без которой эта практика пойдёт по кругу, оставаясь на уровне своих первоначальных проявлений. Поэтому учебный процесс строится на основе выполнения учеником творческих заданий возрастающей сложности и попутного освоения им необходимых для этого музыкально-теоретических понятий.

Первые предлагаемые ребенку творческие задания на занятиях по синтезатору мало чем отличаются от традиционных, практикующихся в общеобразовательных и музыкальных школах. Это может быть досочинение ответного ритмического рисунка, одноголосной фразы, составление мелодии на основе нескольких предлагаемых заготовок – мотивов и фраз (музыкальные головоломки), придумывание мелодии песни на основе детских стихотворений и инструментальной мелодии на определенный сюжет, рисунок, поэтический образ и т.п.

Тема 6. Звуковая режиссура музыкально-сценического мероприятия для школьников с применением синтезатора как способность необходимая для профессионального роста и личностного развития

Постановка каждого мероприятия, независимо от его масштаба, повода и места проведения, во многом зависит от таланта и умения режиссера. Режиссура мероприятий

требует особых навыков: досконального знания тематики торжества и вкусов и предпочтений гостей, сценарного мастерства и умения понимать заказчиков, использовать заданные ресурсы и бюджет, мыслить креативно и во многом нестандартно.

Звукорежиссура – это вид художественного творчества, связанный с процессом рождения звуковой драматургии и аудио-концепции, с рождением аудиовизуальных образов, с сочинением нового звучания, а также его обработкой.

Современные звукорежиссеры в первую очередь хорошо знакомы с техническими тонкостями этого процесса, знают все об акустике и физике звука. Как правило, это люди, имеющие музыкальное образование.

«Для звукорежиссера хороший технический слух является одним из основополагающих профессиональных навыков. Именно он позволяет легко ориентироваться в виртуальном аудио пространстве, выявлять достоинства и недостатки звучания».

Сегодня сложно представить себе массовый праздник без масштабного звукотехнического комплекса, которым управляет человек за многокнопочным устройством, а то и вовсе делает это с планшета, находясь в любой точке праздничного пространства.

Профессионалы звукорежиссуры являются неотъемлемой частью режиссерско-постановочной группы театрализованных представлений и праздников.

В современном мире, в связи с развитием технического прогресса и стремительным изменением различных аудиовизуальных технологий, перед звукорежиссером театрализованных представлений и праздников остро встаёт вопрос не только знаний техники, но и поиска оригинальных звуковых решений воплощения сценического проекта.

Учитывая разнообразие массовых праздничных действ и специфику мест их проведения, хочется отметить сложность осуществления процесса озвучки этих пространств. Ведь кроме знания основ звукорежиссуры, здесь требуется еще и четкий математический расчет: технической мощности оборудования, количества техники, ее расположения (как сейчас это принято называть – инсталляции), логистики, монтажа оборудования, обслуживания и т.д. Все это заставляет современного звукорежиссера праздников и представлений изучать, анализировать, внимательно читать документацию и понимать названия перечня указанного оборудования в техническом райдере, самостоятельно уметь составлять техзадание для звукопрокатывающих компаний и субподрядчиков.

Синтезатор – это такой инструмент, который помогает развиваться воображению, образному и творческому мышлению. Дети с первых уроков могут почувствовать себя творцами. В этом нам помогает использование разнообразных функций в синтезаторе: стили, звуки, записи и т.д.

На основе собственной творческой практики учащиеся приобретают возможность прочувствовать выразительность того или иного художественного средства, получить начальные знания о построении музыкального произведения, которые очень важны в дальнейшей работе, а значит, их постижение музыкального искусства становится более глубоким.

Работа на синтезаторе – это не только исполнение произведений «вживую», но это так же создание аранжировок, фонограмм и запись их на многодорожечный секвенсор инструмента.

Методические материалы
Основы инструментоведения
Тема 1. Общие сведения о симфоническом, оркестре, партитуре

Симфонический оркестр – большой коллектив музыкантов для исполнения академической музыки преимущественно западноевропейской традиции. В основных чертах (количество групп, состав инструментов) сложился в эпоху ранней венской классики в связи с появлением нового крупного жанра – классической симфонии (отсюда специфическое название). Позднее «симфонической» стала называться вообще всякая музыка для данного инструментального состава – в том числе и созданная композиторами мировых национальных школ.

Симфонический оркестр состоит из инструментов, история которых неразрывно связана с историей музыки Западной Европы. Музыка, которая пишется в расчёте на симфонический оркестр (также называемая «симфонической»), как правило, принимает во внимание стиль (жанровую специфику, музыкальный язык, вплоть до ограничений, налагаемых конструктивными особенностями данного инструмента), сложившийся в рамках европейской музыкальной культуры.

Основу симфонического оркестра составляют четыре группы инструментов: струнные смычковые, деревянные и медные духовые, ударные. В ряде случаев в состав оркестра включаются и другие инструменты (прежде всего, арфа, а также фортепиано, орган, челеста, клавесин).

Оркестр полной величины, требуемый некоторыми масштабными произведениями XIX и XX веков, может включать в себя до 110 музыкантов. Оркестры малого состава могут состоять из не более чем пятидесяти исполнителей: такие коллективы или работают в малых городах, где существование полномасштабного оркестра экономически нецелесообразно, – или специализируются на исполнении более ранней музыки, рассчитанной на небольшие составы, и сочинений, предназначенных композиторами для более камерного музицирования, и могут называться камерными оркестрами. Иногда для обозначения размеров оркестра используется количество представленных в нём духовых инструментов: состав оркестра, в котором играют два флейтиста, два гобоиста (труб при этом также две, а валторн может быть одна или две пары) и т. д., называют парным, состав с тремя флейтистами и т. д. – тройным. В тройном составе к паре основных деревянных духовых инструментов добавляется его разновидность: к флейтам – флейта-пикколо, к гобоям – английский рожок, к кларнетам – бас-кларнет, к фаготам – контрафагот. При этом исполнитель на этих видах инструментов может совмещать их с основным типом, то есть флейтист-пикколист играть также и на третьей флейте, исполнитель на английском рожке – на третьем гобое, и т. д. При дальнейшем увеличении состава (четверном, пятерном) в группы деревянных духовых инструментов могут быть добавлены альтовая флейта, малый кларнет (пикколо) in Es, гобой д’амур, а в группы медных духовых – вагнеровские (валторновые) тубы, басовая труба или труба-пикколо, разные виды басовых туб, чимбассо.

Истоки симфонического оркестра прослеживают в европейском инструментальном музицировании XVI века, связывая его историю с совершенствованием струнных инструментов. В эпоху барокко оркестр нельзя было представить без клавесина, нередко в состав входили лютня, мандолины. «Классический» состав симфонического оркестра сложился в партитурах Л. ван Бетховена и в музыковедческой литературе именуется «бетховенским». В этот оркестр, помимо струнных смычковых инструментов, занявших в нём ведущее положение, – скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов (так называемого смычкового квинтета, поскольку скрипки делятся на первые и вторые, – входили парные составы деревянных духовых инструментов (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета и 2 фагота) и группа медных духовых (2, 3 или 4 валторны и 2 трубы); ударные были представлены литаврами.

Во второй половине XIX века «бетховенский» оркестр уже классифицировался как малый симфонический; большой состав оркестра, начало которому также положил Бетховен, в своей Девятой симфонии (1824), отличался от малого не только расширенным составом каждой секции, но и некоторыми дополнительными инструментами: в нём появились малая флейта, контрафагот, тромбоны, треугольник, тарелки и большой барабан. Позже, в эпоху романтизма в симфоническом оркестре появились арфы, тубы, английский рожок, колокола. Уже в 40-х годах XIX века оркестр Берлинской оперы при необходимости мог обеспечить состав в 14 первых и 14 вторых скрипок, 8 альтов, 10 виолончелей, 8 контрабасов, по 4 каждого из деревянных и медных духовых инструментов, литавры, большой барабан, тарелки и 2 арфы. Берлиоз в трактате об инструментовке описал оркестр еще большего состава, который был необходим для исполнения его собственных партитур. Еще большее число инструментов включает вагнеровский оркестр.

До начала XIX века дирижёр во время исполнения сам играл – обычно на клавесине или на скрипке. Однако постепенно дирижеры отказались от подобного совмещения.

Оркестровая партитура – многострочная нотная запись всех партий музыкального произведения, предназначенного для оркестра.

Основным признаком партитурного принципа нотации является вертикальное расположение нотоносцев, объединённых акколадой и разделённых на такты. Партитурный принцип нотации развивался на протяжении IX – XIII столетий как письменная форма многоголосия и композиторской техники, когда эволюционировали ранние образцы европейской буквенной нотации, а также невменная, дасиальная (дасийная), диастематическая, крюковая, квадратная и готическая её формы. Поворотным моментом стало распространение мензуральной нотации, органной и лютневой табулатур.

Для симфонического оркестра партии располагаются по следующим группам:

– деревянные духовые музыкальные инструменты,
– медные духовые,
– ударные,
– арфа,
– смычковые.

В каждой из групп партии располагаются по высоте звучания. Партии солирующих инструментов, вокальных голосов и хора помещаются между партиями арфы и смычковых инструментов.

Тема 2. Струнно-смычковые инструменты, общая характеристика

Контрабасы, виолончели, альты и даже скрипки появились далеко не первыми, им предшествовали виолы, которые стали популярными в пятнадцатом веке. Звук у них был мягкий и нежный, поэтому очень скоро они стали любимицами всяческих оркестров. Струнные смычковые инструменты как таковые появились задолго до виол, но всё равно они намного моложе инструментов щипковых.

Смычок придумали в Индии, даже древние греки об этом ещё не знали. Арабы, персы, африканцы передавали его из страны в страну, как эстафетную палочку, и постепенно (к восьмому веку) смычок попал в Европу. Там образовались струнные смычковые инструменты, которые, видоизменяясь, дали жизнь сначала виоле, а затем скрипке.

Смычковые инструменты являются основой симфонического, да и камерного оркестров, представить себе музыку без этой группы не представляется возможным. Именно смычковые музыкальные инструменты придают мелодии плавность, протяженность, изящество. Звук в инструментах этой группы извлекается с помощью смычка, которым проводят по натянутым струнам. Струны резонируют с корпусом инструмента и передают колебания воздуха слушателям. В отличие от струнной

щипковой группы, смычковые не имеют ладов, что затрудняет игру и обучение музыкантов. Нахождение места нажима струны для получения нужного звука – дело многих лет обучения, таланта, кропотливого труда и тонкого музыкального слуха.

Скрипка. «Царица оркестра». Является струнным смычковым инструментом верхнего регистра. Несмотря на внешнюю хрупкость и изящество, таит в себе огромные возможности и неожиданную силу звука, и абсолютно заслуженно считается самым совершенным музыкальным инструментом. Состоит скрипка из двух основных частей – корпуса специфической округлой формы и грифа, на котором расположены струны и колковая коробка. Смычок для скрипки изготавливается из деревянной трости на которой натянут конский волос.

Альт. Несмотря на тотальную популярность скрипки, альт является важной составляющей симфонического оркестра. И по размерам, и по возрасту (появился в конце XV века) альт можно назвать «старшим братом» великой скрипки. Звучание альта более густое, бархатистое, но менее яркое. Размер инструмента требует несколько иных приемов игры, большей растяжки пальцев и силы рук. Альтистами, как правило, не становятся с детства, на инструмент переходят в училище, консерватории скрипачи с более крупным телосложением.

Виолончель. По размерам виолончель почти в три раза больше обычной скрипки. Инструмент устанавливают на полу, вертикально, и играют сидя (в прошлые века виолончель устанавливали на специальный стул и играли стоя, после изобрели специальный металлический шпиль). Звучание виолончели густое, сочное, певучее, по тембру очень напоминающее человеческий голос (по тембру – баритон). В наши дни виолончель – незаменимый инструмент симфонического и камерного оркестров, создано множество сольных произведений, одним из самых ярких можно считать виолончельное соло «Лебедь» композитора Сен-Санса из оркестрового цикла «Карнавал животных».

Контрабас. Самый низкий по звучанию струнный смычковый инструмент в симфоническом оркестре. Как сольный инструмент выступает редко, поскольку на нем сложно добиться точности и остроты интонации, но выступает неким музыкальным «фундаментом», на который опирается звучание остальных инструментов. Контрабас – неотъемлемая составляющая не только симфонического оркестра, но и джазовых, эстрадных музыкальных коллективов. На инструменте играют стоя или на высоком табурете, высоту инструмента можно регулировать изменением высоты шпиля.

Тема 3. Деревянные духовые инструменты, общая характеристика

На ранних этапах своего развития эти инструменты изготовлялись исключительно из дерева, откуда исторически и произошло их название. Современные деревянные духовые инструменты редко делают из дерева, чаще применяют различные сплавы металлов (никель, серебро, золото, платина) или пластик. В группу деревянных духовых инструментов входят инструменты четырёх семейств со всеми своими разновидностями (семейство флейт, гобоев, кларнетов, фаготов).

Деревянные духовые инструменты представляют собой трубки цилиндрического или конического сечения. Расширенная часть трубки – раструб. Это важнейшая темброобразующая часть инструмента. Части трубки с клапанами и рычагами – колена. Все деревянные духовые инструменты для удобства хранения и транспортировки делаются разборными.

По способу вдувания струи воздуха деревянные духовые инструменты делятся на два типа:

1. лабиальные (лат. labium – губы), в которых воздух вдувается через специальное поперечное отверстие в головке инструмента. Вдуваемая воздушная струя рассекается об острый край отверстия, благодаря чему приходит в колебание столб воздуха внутри трубки. К такому типу инструментов относится флейта и её народный вариант дудка.

2. язычковые (лингвальные; лат. lingua – язык), в которых воздух вдувается через язычок (трость), укреплённый в верхней части инструмента и являющийся возбудителем колебания воздушного столба внутри инструмента. Трости бывают двух типов.

Одинарная трость представляет собой тонкую камышовую пластинку, закрывающую отверстие в мундштуке инструмента, оставляя в нём узкую щель. При вдувании воздуха трость, вибрируя с большой частотой, принимает различное положение, то открывая, то закрывая канал в мундштуке инструмента. Вибрация трости передаётся столбу воздуха внутри инструмента, который также начинает вибрировать, таким образом, производя звук. К инструментам, использующим одинарную трость, относятся традиционные кларнет и саксофон.

Двойная трость состоит из двух тонких камышовых пластинок, плотно соединяющихся друг с другом, которые, вибрируя под влиянием вдуваемого воздуха, замыкают и размыкают щель, образуемую ими самими. К инструментам с двойной тростью относятся современные гобой и фагот, старинные шалмей и круммхорн, большинство народных духовых инструментов – дудук и зурна.

Группа деревянных духовых инструментов формируется по ансамблевому принципу: каждый исполнитель имеет свою партию. Партии духовых пишутся парами на нотоносце.

Процесс формирования группы деревянных духовых инструментов был более продолжительным и сложным, чем струнной группы. Длительное время ее состав ограничивался флейтами, гобоями и фаготами. Лишь к концу XVIII века с появления в симфоническом оркестре кларнетов группа деревянных духовых инструментов приобрела статус самостоятельной группы оркестра.

Методические материалы

Основы исполнительской техники (индивидуально)

Тема 1. Основы исполнительской техники

Проблема формирования исполнительской техники остается актуальной для педагогики музыкального образования (Г.Г. Нейгауз, В.И. Петрушин, Н.Е. Федорович, Г.М. Цыпин). В истории музыкального образования выделяют три основных школы формирования исполнительской техники: механическую, анатомофизиологическую и психотехническую.

В 16-18 веках широкое распространение получает механическая школа. Ее представители (А.Герц, Ж.Ф Рамо, Ф.Калькбреннер, М.Клементи и др.) понимали под исполнительской техникой сумму двигательно-моторных умений и навыков, позволяющих безошибочно исполнять музыкальные произведения. Изоляция пальцевых движений служило отправной точкой для развития техники, которая приобреталась путем длительной пальцевой тренировки, многочасовых занятий и бесконечных повторений. Педагоги советовали ученикам читать книги во время монотонных упражнений на клавесине. Такая работа приводила к приоритету техники над содержанием. Развитие музыкального слуха, проникновение в художественный замысел произведения оставались вне поля зрения исполнителя. Главным достоинством механической школы является расцвет клавирного искусства, который в дальнейшем становится основой концертного исполнительства.

С развитием музыкального искусства и совершенствованием инструментов играть изолированными пальцами становится нецелесообразно, т.к. обедняются звуковые и колористические возможности фортепиано. Романтическая фортепианная литература поставила перед исполнителями новые требования: умение играть очень громко и очень тихо, легким и глубоким звуком, мягко и остро и т.д. На смену клавесину пришло фортепиано с разнообразной звуковой палитрой. Это привело к изменению представлений о самой технике игры, потребовала новых приемов исполнения, включения веса всей руки в активные игровые действия. Механическая школа столкнулась с неразрешимыми проблемами: начался пересмотр основных методических положений педагогики музыкального образования. Так возникает новое направление – анатома – физиологическая школа (Ф.Штейнгаузен, Р.Брейтгаупт, Е.Тецель и др.). Её представители понимали под техникой сумму движений, соединяющихся в разных комбинациях в процессе игры. С их точки зрения техника подчиняется воле, т.е. состояние двигательного аппарата исполнителя зависит от художественного замысла произведения. Представители данной школы пропагандировали естественные, целесообразные и «правильные» движения рук музыканта. Основные виды движений, по их мнению, основываются на трех видах – продольном взмахе руки, вращении предплечья и участии свободного замаха пальцев в движении руки.

Главная заслуга представителей данной школы состоит в доказательстве психофизиологического фактора в формировании исполнительской техники, в стремлении к освобождению рук, к использованию веса руки от плечевого пояса до кончика пальцев. Но есть и недостатки у сторонников анатомо-физиологической школы: естественность, удобство пианистического аппарата не всегда согласуется с художественными целями музыкального произведения. Кроме того отыскивая общее и универсальное, авторы не придавали должного значения индивидуальному, особенному: физическое и психическое в организме человека тесно взаимосвязано, а исполнительская техника во многом зависит от природных и развитых нервно-психических данных пианиста.

Следует отметить, что педагогическая деятельность выдающихся музыкантов, таких как Л.В. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, братья Рубинштейны, отличалась передовыми взглядами на проблему развития исполнительской техники.

Техника становится средство воплощения художественного замысла, приоритет принадлежит художественным задачам. Огромное значение придавалось всестороннему

развитию учащихся-музыкантов, развитию их внутреннего слуха, образного мышления, освоению технического мастерства. По мнению Ф. Листа, техника рождается из «духа», а не из механики.

Так постепенно формируется психотехническая школа, представителями которой явились Ф.Бузони, И. Гофман, Г. Гинзбург, В. Гиленкинг. Сторонники данной школы считают, что движениями исполнителя управляет мозг. Художественный образ, формирующийся в воображении музыканта-исполнителя, является регулятором движения. Мозг определяет характер движения рук. Работа над исполнительской техникой должна носить умственный характер: ясное представление целей ведет к ясному представлению пианистических движений. Однако, только одного ясного представления движений недостаточно для технического воплощения произведения: на скорость и точность движений пианистов влияют природные задатки, способность координаций, уровень мастерства. Знание основных подходов по проблеме формирования исполнительской техники позволяет педагогу творчески реализовать задачу технического развития ученика в процессе его музыкального образования.

Тема 2. Создание инструментальной миниатюры на клавишном синтезаторе. Редактирование готовых параметров музыкальной фактуры инструментовки

Работа над музыкальным произведением разных жанров и направлений является главным видом творчества в классе электронных инструментов. Целью этой работы является создание художественной интерпретации нотного текста. Большие возможности и многообразие выразительных средств цифрового синтезатора помогают музыканту-клавишнику более полно выразить содержание музыкального произведения. Работа над музыкальным произведением состоит из аранжировки (подорожечного введения материала в память инструмента) и исполнения. Аранжировка включает в себя элементы композиторской и звукорежиссерской деятельности. В композиторскую сферу деятельности входит выстраивание композиционной формы, гармонии, фактуры и инструментовки. Процесс электронной аранжировки начинается с создания проекта будущей композиции.

1. Создание композиционной формы.

В репертуаре могут присутствовать переложения разнообразных по жанру произведений. Если это краткая мелодия плясового наигрыша, ее надо развить – сделать несколько варьированных повторов, придумать связки между ними. Композиционная форма определяется драматургией произведения, характером взаимоотношений образов. Небольшой мотив может превратиться в куплеты или вариации, поппури, фантазии. Аранжировка может быть разной – от точного следования нотному тексту оригинала, до авторизованной обработки. Композиционная форма тесно связана с гармонией, фактурой и тембром. От того, насколько интересно с помощью этих средств она представлена, зависит яркость и выразительность всей художественной композиции в целом.

2. Гармонизация мелодии.

Предполагает управление гармонической основой музыкальной ткани с помощью взятия аккордов. Для освоения этой функции необходимо уметь правильно гармонизовать мелодию. Знания по гармонии (интервалы, аккорды, ладовые и тональные функции) нужны не на уровне простого ознакомления, а практического овладения – каждый из этих аккордов в процессе исполнения нужно уметь быстро найти на клавиатуре.

3. Работа над фактурой.

При работе над фактурой существуют разные режимы исполнения: режим Normal, Layer (Dual), Split, Layer (Dual)+Split, Normal+Drum machine, Layer (Dual)+ Drum machine, Layer (Dual)+Split+Drum machine.

Автоаккомпанемент наиболее часто используют при игре на синтезаторе. Существуют три режима взятия аккордов: упрощенный, обычный и по всей клавиатуре.

Фактурные заготовки называются паттернами (pattern – пример,узор, стиль). Паттерн представляет собой двухтактовый остинатный рисунок разных голосов сопровождения, гармонической основой которой можно управлять при игре. В основу паттерна входят тембры различных инструментов: бас-гитара, акустический бас, синтетический бас, туба, электрогитара, ф-но, аккордеон, духовые, ударная учтановка, басовый барабан, малый барабан, закрытая, открытая тарелки, маракасы, чоколо, бонги и др. В памяти синтезатора хранится более ста паттернов. Стилистически родственные паттерны объединены в банки: Pop, Rock, Jazz, Latin и др.

Следующая классификация паттернов – метр, чаще всего – он двухдольный 4/4. Меньше паттернов на 3/4 и 6/8.

Следующий критерий – характер ритмического рисунка. В нем могут преобладать восьмые (8 Beat) или шестнадцатые (16 Beat), ровные длительности или пунктирный ритм (Swing, Shuffle).

Следующая классификация – темп. Конечно, можно менять темп в процессе работы, но надо иметь в виду, что выставленный на фабрике темп наилучшим образом отвечает особенностям данного паттерна.

При подборе паттерна прежде всего следует обращать внимание на его соответствие мелодическому рисунку по метру.

4. Электронные тембры.

В банк электронных звуковых тембров синтезатора заложено около ста голосов различных инструментов.

Голоса подразделяются на две разные категории: 1) имеющие общую, одинаковую клавиатуру (фортепиано, орган, клавесин), у таких иснтрументов как аккордеон (у которых динамикой управляют меха) динамику можно регулировать с помощью педали. 2) не имеющие клавиатуру (гитара, духовые и т.д.), в этом случае сиполнение на синтезаторе будет другим: приемы legato, non legato делается клавиатурой.

Live! Стереозвучание высокого качества, максимально приближено к звучанию настоящего инструмента.

Sweet! Загружено естественное подражание инструменту, вибрация. Можно добавить вибрацию с помощью колеса модуляции.

Cool! Звук идет как будто из усилителя, может быть эффект вращающегося динамика.

S.Art! Суперартикуляция. Позволяет воспроизводить все натуральные функции инструментов. Глиссандо можно сделать одним нажатием клавиши (колесо модуляции).

Кнопка INFO для каждого голоса, эффект дрожания, хорош особенно в стиле Merengue.

Megavoice можно только запрограммировать с помощью компьютера или инструмента. 127 самый громкий. С этой функцией разные номера 82, 45, 21 будут различными. Такую чувствительность можно запрограммировать, но не сыграть.

5. Выбор и настройка функций.

Предоставляют возможность настройки широкого диапазона параметров инструмента (точка разделения клавиатуры, регулирование тембров, эффектов и т.д.) В режиме функции можно задать значения 49 параметров.

6. Игра с эффектами.

HARMONY. Добавляет к основному тембру эффекты HARMONY, TREMOLO, ECHO. Нажать и удерживать кнопку (HARMONY). С помощью диска управления выберите тип эффекта HARMONY.

REVERB – реверберация. Улучшает звук тембров, создавая атмосферу концертного зала. Нажмите кнопку (FUNCTION), затем с помощью диска (CATEGORY) выберите тип реверберации.

CHORUS – хорус. Создает насыщенный звук, как будто несколько одинаковых тембров играют в унисон. Нажмите кнопку (FUNCTION), затем с помощью диска (CATEGORY) выберите тип хоруса.

SUSTEIN. Добавляет длительность к тембрам. Нажмите кнопку SUSTEIN.

DSP. Цифровая обработка сигнала. Можно добавить до 178 эффектов DSP. Эффекты использует микропроцессор для различных изменений звука. Нажмите и удерживайте кнопку DSP, с помощью диска управления выберите тип эффекта DSP.

PICH BEND. Колесо изменения высоты звука можно использовать для плавного изменения высоты звука проигрываемых на клавиатуре нот.

7. Стиль. Функции.

В синтезаторе модели Yamaha PSR S 550 имеются 11 внутренних категорий стиля, но он также позволяет импортировать дополнительные стили (из Интернета или других источников) и загружать их в стиль пользователя. Методы воспроизведения стилей: MULTI и FULL KEYBOARD (аккорды слева от точки разделения клавиатуры, либо по всей клавиатуре, в зависимости от выбранного режима).

Техника исполнения левой рукой в режиме MULTI – исполнение аккордов автоаккомпанемента.

8. Автоаккомпанемент.

1.Выберите нужный стиль.

2. Нажмите кнопку ACMP

3. FILL IN – автоматическое заполнение во время переключения основной части.

4. Для включения синхронного запуска нажмите кнопку SYNCH START.

5. Основная часть автоаккомпанемента MAIN VARIATION (основная вариация) существует в четырех вариантах A, B, C, D.

6. Вступление (вставка) INTRO – есть 3 варианта.

7. Финал ENDING – используется обычно в конце песни. Имеются 3 варианта окончания.

8. При смене функции MAIN VARIATION на другое значение при включенной кнопке OTS LINK (настройка «в одно касание»), меняется тембр инструмента вместе с ритмическим рисунком автоаккомпанемента.

9. При исполнении песни можно менять темп по желанию.

10. Воспроизведение с помощью музыкальной базы данных MDB (кнопка справа от основного экрана).

9. Быстрая запись.

Можно начать запись нажав кнопку REC. В этом случае номер дорожки устанавливается автоматически.

Дорожка 1 – партия основного тембра.

Дорожка 2 – партия с наложением тембров

Дорожка 3 – партия тембра для левой руки

Дорожка автоаккомпанемента – партия автоаккомпанемента.

1) Включите функцию аккомпанемента, DUAL, LEFT.

2) Запись начнется при игре.

3) Остановите запись, нажав кнопку REC.

4) Для воспроизведения записи нажмите кнопку

Нотные редакторы (например, Encore, Score, Nightingale, Sibelius, Finale) предназначены для набора, редактирования и подготовки к печати нотного текста. Они, подобно текстовым редакторам, выполняют в основном техническую функцию, связанную с письменной фиксацией продуктов мыслетворчества. В связи с этим возникает вопрос: а нужно ли вообще к ним обращаться на музыкальных занятиях? В чём они будут способствовать музыкально-творческому развитию школьников?

На этот вопрос можно дать два ответа. Во-первых, на музыкальных занятиях ученик в любом случае должен овладеть музыкальной грамотой. Почему бы не ускорить

этот процесс, обратившись к программам по нотному набору? Все необходимые операции в них проделываются легко, а качество изображения нотного текста высокое. Процесс выполнения этих операций представлен предельно наглядно – результат в большинстве случаев можно не только увидеть на дисплее компьютера, но и прослушать.

Во-вторых, навыки компьютерного нотного набора востребованы в практической деятельности современного музыканта, в том числе любителя, который с помощью программ данного типа может, например, быстро набрать и распечатать нотный текст понравившегося произведения или записать собственное.

Как видим, программы этого типа, которым отведена вспомогательная роль в музыкально-творческой деятельности, помогают совершать её многие рутинные операции. Тем самым они способствуют не только оптимизации данной деятельности, но и приобщению к ней учащихся. К тому же навыки компьютерного нотного набора нужны и педагогу, который получает дополнительные возможности в обеспечении учебного процесса нотными материалами. Притом в виде не только партитур и клавиров, но и отдельных партий для ансамблевого или оркестрового исполнения – ведь распечатка голосов с набранной в данной компьютерной программе партитуры не требует никаких усилий за исключением нажатия на соответствующую кнопку.

Нотные редакторы – не единственные компьютерные программы, представляющие музыкальный материал в виде нотного текста. Большинство автоаранжировщиков и MIDI-секвенсеров также обладают данной функцией. Однако возможности графического редактирования в двух последних ограничены. Нотный текст в них зачастую выглядит громоздко и нелепо из-за лишних добавочных, неправильных энгармонических замен, неестественных размеров объектов, расстояний между ними и т.п.

Высококачественное графическое оформление музыкального текста в нотных редакторах дополняется рядом других полезных возможностей. Это создание нескольких нотных станов в системе, что позволяет записывать партитуры ансамблевой и оркестровой музыки; поддержка различных музыкальных ключей (скрипичного, басового, альтового, тенорового и др.) и видов нотных головок (белых и черных, круглых, в виде наклонной черты, треугольника, буквы «X» и др.), так что можно фиксировать партии различных инструментов, включая ударные; обозначение аккордов в буквенно-цифровом виде; изображение гитарных символов и гитарной табулатуры; добавление слов (например, для подтекстовки песен).

Очень ценно, что можно одновременно открыть нескольких файлов, представить изображение в различных масштабах, предварительно просмотреть и распечатать как всю партитуру, так и её отдельные партии, конвертировать нотный формат файла в графический формат (для включения набранного нотного текста в файлы графических, текстовых и издательских программ). Наконец, дополнительное удобство в работе открывают возможности взаимодействия нотных редакторов с MIDI, благодаря чему можно прослушать набранный нотный текст, экспортировать его в MIDI-файл и импортировать файл MIDI-редактора в нотный текст.

Последние операции связывают работу по компьютерному нотному набору с музыкальным творчеством. Хотя, разумеется, между двумя этими видами деятельности нет знака равенства. Это объясняется разной степенью точности, с которой можно фиксировать многие параметры музыкального звучания – высоту, ритмические длительности, громкость, пространственную локализацию и др. в MIDI-редакторе и нотном тексте. Поэтому после конвертирования нотного текста в MIDI-файл требуется большая творческая работа по оживлению звучания, что связано с более тонкой градуировкой многих его параметров, а обратный перевод MIDI-файла в нотный текст, напротив, сопровождается упрощением и схематизацией обозначений.

Так, в процессе этого обратного перевода игнорируются небольшие, менее полутона, изменения высотной интонации, незначительные изменения длительности звуков (например, вместо шестнадцатых и тридцать вторых длительностей могут быть

выставлены восьмые с точкой). Вместо мельчайших нюансов динамики, доступных в MIDI-редакторах, в нотной записи используются только восемь её основных знаков (от ppp до fff). Вместо естественных закруглений фраз, придающих музыкальному ритму характер живого дыхания, – лишь общие указания играть с замедлением или ускорением (ritenuto или accelerando) или даже отсутствие таковых. А обозначения пространственной локализации звучания тех или иных голосов в нотах вовсе игнорируются.

Нотные редакторы отличаются друг от друга большим или меньшим количеством функций, что отражается на уровне сложности партитуры, которую можно зафиксировать с их помощью. Но работа в них, как правило, содержит три одинаковых этапа. Первый этап – ввод нотного текста. Он может быть осуществлен в обычном режиме (мышью), скоростном режиме (посредством MIDI-клавиатуры), а в некоторых редакторах также в реальном времени в процессе исполнения вводимого материала на MIDI-клавиатуре. Второй этап связан с проставлением штрихов и дополнительных указаний в виде, как графических изображений, так и вербальных знаков. И третий этап – форматирование партитуры и подготовка её к печати.

Разделение работы по нотному набору на данные этапы позволяет заострить внимание ученика на отдельных элементах нотного письма, что важно для освоения этой знаковой системы. Так, в процессе введения нотного текста ученик последовательно знакомится со значением выбираемых им нотоносца, акколады, ключей, начинает различать ноты определенной высоты и длительности. Выбор темпа, динамических оттенков и штрихов также помогает ему осознать значение каждого из этих обозначений, учитывая, во-первых, дискретность каждой из этих операций в процессе работы в данной программе, а во-вторых, их представление и на экране монитора, и в звуковой форме. Притом изображение на мониторе можно значительно увеличить, а звучание – замедлить и сделать более громким.

Дискретность совершаемых в нотном редакторе операций отвечает принципу расчленения сложной задачи на простые составляющие, а полисенсорное (зрительное и слуховое) представление музыкального материала – принципу наглядности обучения. Графическая стандартизация нотных обозначений в компьютерной программе привлекает внимание детей не к их аксиндентальным качествам (таким как, скажем, размер или форма головки ноты, большей или меньшей длине «хвостика» ноты восьмой длительности и т.п.), что характерно при рисовании нот вручную, а к их значимым свойствам – положению на нотоносце по вертикальной шкале, наличию или отсутствию «хвостика» или «ребра» как признаков нот восьмых длительностей и т.п.

Охарактеризованные выше особенности процесса работы в нотных редакторах – дискретность операций, наглядность представления объектов и выявление их значимых свойств – помогают учащимся быстро осваивать нотную запись, как ключевой элемент музыкальной грамоты, что, в свою очередь, способствует приобщению их к музыкальному творчеству.

Тема 3. Аранжировка песни на клавишном синтезаторе. Редактирование готовых параметров музыкальной фактуры инструментовки

Работа над музыкальным произведением на основе клавишного синтезатора состоит из аранжировки и исполнения. А первая включает в себя элементы композиторской и звукорежиссерской деятельности.

Среди них наиболее значимой является композиторская деятельность. В нее входит выстраивание композиционной формы, гармонии, фактуры и инструментовки.

Построение композиционной формы

Конкретный вариант композиционной формы того или иного произведения определяется представлениями аранжировщика о драматургии искомого решения. Какие и сколько музыкальных образов должны лечь в основу этого решения? Каков характер их взаимодействия? Какова последовательность и структурная основа их изложения?

Краткий мотив в процессе решения подобных проблем может превратиться в череду куплетов или вариаций. Возможно появление форм попурри, фантазий, репризных и безрепризных контрастно-составных построений.

Степень свободы электронной аранжировки может быть разной – от точного следования нотному тексту оригинала до его авторизованной обработки. При этом в работе с произведениями классической музыки уместно проявление большей строгости в следовании авторскому тексту - вплоть до полной аутентичности звучания электронной аранжировки. Зато при обращении в сферу эстрадной и особенно народной музыки вполне позволительно дать волю своей фантазии. Во всех случаях критерием художественного качества формируемой композиционной структуры служит логичность развертывания в ее рамках музыкальной мысли, рельефность и вместе с тем единство и целостность этой структуры.

Гармонизация мелодии

Проблема гармонизации мелодии возникает при обращении к автоаккомпанементу синтезатора, и этот инструмент невозможно освоить, не овладев данным умением.

Гармония в отличие от многих других выразительных средств оперирует наиболее специфическими, существующими лишь в рамках музыкального искусства понятиями. Это музыкальные интервалы и аккорды, интегрирующие их в своей структуре, лад и ладовые функции, тональность и тональные функции гармонии (T - S - D). Ученик постепенно должен освоить достаточно солидную номенклатуру аккордов и ориентироваться в системе их взаимосвязей (их родстве). Притом на уровне не простого ознакомления, а практического овладения – каждый из этих аккордов в процессе музицирования нужно уметь быстро найти на клавиатуре.

На начальном этапе обучения ученик должен научиться исполнять нотный текст с цифрованным обозначением аккордов сопровождения. В этом случае в задачи исполнителя входит расшифровка и исполнение на синтезаторе указанной цифровки. Чтобы осуществить первую операцию, ученик должен выучить принятую в джазовой и популярной музыке систему цифрованных обозначений аккордов.

Построение фактуры

Значительное обогащение звукового потенциала клавишного синтезатора по сравнению с механическими инструментами позволяет создавать более сложную, многоплановую фактуру, обеспечивающую яркий художественный результат в новых электроакустических условиях.

Гомофонно-гармонический склад со свойственным ему разделением голосов на главный и сопровождающие наиболее часто фигурирует в музицировании на синтезаторе, учитывая характерное для него использование автоаккомпанемента. Соответственно, пользователю этого инструмента важно различать функции голосов фактуры данного склада: мелодию, бас, гармонические голоса, подголосок и педаль. Младший школьник должен научиться «прорисовыватъ» эти функции с помощью тембровых средств, а также использовать фактурные средства с целью выделения различных фаз развертывания музыкальной мысли.

Так, режим Normal не предусматривает тембровую дифференциацию голосов фактуры. Благодаря звучанию одного голоса по всей клавиатуре, игра на синтезаторе становится похожей на фортепианную, а его возможности представлены очень скромно - с помощью этого режима можно лишь имитировать звучание традиционных инструментов, оркестровых групп или экспонировать необычные электронные тембры.

Тем не менее, не следует пренебрегать данными возможностями. Имитация традиционных инструментов (клавесина, арфы, фортепиано и др.) позволяет максимально приблизиться к звучанию музыки, специально для них написанной. А достижение аутентичности звучания вполне может стать специальной художественной задачей аранжировки. К тому же живое звучание многих из этих инструментов недоступно ученикам, и игра на синтезаторе - единственный способ с ними познакомиться.

Данный режим хорош в сопоставлении с другими, например, в целях создания контраста соло – тутти. 'Этот режим часто используется и в ансамблевой игре, где партия синтезатора ограничена какой-либо одной фактурной функцией.

Разновидностью режима Normal можно считать режим Layer (Dual), также предполагающий однородное звучание по всей клавиатуре, но не одного, а двух голосов. Случаи использования этого режима аналогичны описанным выше, но при этом фактура может обрести большую насыщенность и объемность.

Значительно рельефнее становится фактура при обращении к режиму Split, который предполагает разделение клавиатуры по регистрам на верхнюю и нижнюю части с присвоением каждой из них своего тембра. С помощью этого режима можно ярко экспонировать две контрастные фактурные функции, например, бас и средние голоса с мелодией, мелодию и сопровождение, два полифонически независимых пласта. Техника игры на синтезаторе начинает напоминать технику игры на двухмануальных инструментах - органе, клавесине, а звучание приближается к ансамблевому, состоящему из двух тембровых групп, например бас-гитары и медных духовых, флейты и струнных, гобоя и фагота.

Этот режим применяется, главным образом, при аранжировке произведений академических жанров, фактура которых отличается яркой индивидуальностью и вместе с тем зачастую отчетливо делится на два регистровых пласта, в силу чего применение режима Normal обеднит ее звучание и еще более серьезные художественные потери возникнут при переводе изложения на язык стандартных ритмических формул автоаккомпанемента.

Примерно ту же сферу применения имеет разновидность данного режима - режим Layer (Dual) + Split. с помощью которого клавиатура по регистрам делится на две части и на каждую из них назначается по два голоса. Одновременное звучание четырех разных голосов способствует еще льшему обогащению фактуры.

Режим Nomlal + Drum machine, в котором игра одним голосом по всей клавиатуре сопровождается автоматическим ости нато ударных, применяется в тех случаях, когда аранжируемое произведение выдержано в одном метре и обладает квадратностью. Вместе с тем рисунок голосов фактуры оригинала достаточно индивидуален. Что не позволяет использовать шаблоны автоаккомпанемента в полном объеме, а функции этих голосов или их регистровое положение часто меняются, поэтому поделить их на два тембровых пласта с помощью режима Split невозможно. Благодаря акцентированию ритмических долей с помощью звуков, имитирующих ударную установку, стиль аранжировки приобретает эстрадно-бытовой оттенок.

Разновидностью данного режима, позволяющей сделать звучание более насыщенным, является Layer (DLшl) + Огшп гпас+ппе.

Режим Split + Оплп machine, в котором звучание двух разделенных по диапазону клавиатуры голосов сопровождается ритмом ударных, применяется. если голоса фактуры разграничены по регистрам и группируются в две функции. а их рисунок обладает художественной значимостью, что не позволяет применить автоаккомпанемент.

Разновидностью данного режима следует считать Layer (Dual) + Split + Drum machine, где в каждой из разделенных частей клавиатуры на фоне остинато ударных звучит по два голоса. Это позволяет индивиду ализировать и обогатить каждый из фактурных пластов. Звучание приобретает оркестровую полноту без помощи автоаккомпанемента.

Автоаккомпанемент часто используется в музицировании на клавишном синтезаторе. Как было сказано выше, он представлен на синтезаторе, как правило, тремя режимами, различающимися по способу взятия аккордов: упрощенным - Casio Chord (Single Finger), обычным - Fingered и по всей клавиатуре - Full Ral1ge Споп! (Full Keyboard).

Первый режим предназначен для начинающих учеников. незнакомых с интервальной структурой аккордов, второй - для более опытных. Но в обоих случаях аккорды автоаккомпанемента извлекаются левой рукой в левой части клавиатуры, соответствующей низкому регистру. При этом взятие клавиш инициирует не закрепленные за ними звуки. а звучание разных (до четырех и более) формирующих аккордовую структуру виртуальных инструментов в наиболее оптимальных для той или иной связанной с ними фактурной функции регистрах.

Третий режим Full Ral1ge Chord (Full Keyboard), напротив. при взятии клавиш того или иного аккорда не только «запускает» многотембровый автоаккомпанемент по соответствующим гармоническим тонам, но и позволяет извлечь конкретные звуки взятого на клавиатуре аккорда. Поэтому с его помощью нельзя просто подменить режим Fingered (частая ошибка начинающих пользователей синтезатора). Задержанные; аккордовые звуки в низком регистре дезорганизуют правильное в акустическом плане расположение аккорда (широкое внизу и тесное в середине) - они «гудят» и загрязняют фактуру.

Применение этого режима оправдано в случае, когда с помощью автоаккомпанемента нужно поддержать звучание аккордов, извлекаемых на клавиатуре обеими руками в среднем и высоком регистрах. При этом данный режим позволяет сохранить в автоаккомпанементе обращение аккордов, что делает фактуру аранжировки более изысканной.

Различные режимы автоаккомпанемента могут сочетаться с описанными выше способами озвучивания на синтезаторе мелодических голосов: Normal, Layer (Dual), Split, Layer (Dual) + Split. Тем самым можно говорить о разделении режимов игры на синтезаторе на дополнительные подвиды и, соответственно, об обогащении его фактурных возможностей.

Так, автоаккомпанемент может сопровождать мелодию, озвученную одним (Normal) или двумя (Layer, Dual) инструментами. Мелодические голоса могут быть разделены на два пласта и прорисованы различными, в том числе сдвоенными тембрами на синтезаторах, допускающих при использовании режимов Casio Chord (Single Finger) и Fingered разделение клавиатуры на три мануала с помощью режимов Split и Layer (Dual) + Split. Таким образом, различные регистры клавиатуры будут предназначены для исполнения верхнего мелодического голоса (или верхних сдвоенных мелодических голосов), нижнего мелодического голоса (или нижних сдвоенных мелодических голосов) и автоаккомпанемента.

Значительное обогащение звучания доступно при сочетании режимов автосопровождения Full Range Chord (Full Keyboard) с голосовыми режимами Layer (Dual), Split и Layer (Dual) + Split. Так, в последнем случае одновременно оказываются задействованными минимум пять инструментов сопровождения и четыре мелодических - огромный тембро-фактурный потенциал при игре вживую.

Автоматика синтезатора помогает облегчить исполнение и обогатить фактуру не только сопровождающих голосов, но также мелодического. Для этого предназначен режим автогармонизации – Auto Harmonize. Его включение инициирует поддержку исполняемой на синтезаторе одноголосной мелодии сопутствующими голосами, которые движутся по тонам аккорда, взятого в партии автоаккомпанемента.

Они могут двигаться по ниже- или вышерасположенным от мелодии нтервалам. Фактура мелодической линии при включении этого режима может расслаиваться на два или три голоса, образующих вместе с главным трезвучия, септаккорды и их обращения в тесном или широком расположении. При этом тембр, громкость, расположение по панораме и другие установки сопутствуюших голосов на многих моделях синтезатора могут произвольно регулироваться, что позволяет выстроить акустический баланс между ними и главным голосом. Тем самым фактура мелодии, украшенная принятыми в

различных стилях народной и эстрадной музыки вторами, блок-аккордами и пр., обретает рельефность и глубину оркестрового звучания.

Фактуру аранжировки можно также украсить с помощью звуковых эффектов и шумов, входящих в тембровый набор синтезатора. Они могут быть ритмизованы и выполнять роль фигураций или отдельных акцентов, дополняя собой партию ударных инструментов. При этом благодаря узнаваемости их звучания музыкальный образ приобретает характер осязаемой предметности, а необычный для них ритмический узор зачастую вызывает комический эффект.

Значительно обогатить фактуру можно с помощью режимов музицирования, построенных на фонографической основе. Так, мультипанель Multi Pad синтезатора позволяет воспроизводить в процессе живого исполнения занесенные в память инструмента фактурные заготовки. Это могут быть созданные на фабрике звуковые эффекты, мелодические фразы или шаблоны джазовых риффов, которые способны гармонически подстраиваться под тот или иной взятый в партии автоаккомпанемента аккорд.

Некоторые синтезаторы располагают возможностью записи в мультипанель таких реплик самим пользователем. Воспроизводя в нужные моменты исполнения эти музыкальные фразы - по одной или несколько одновременно, он как бы начинает играть в ансамбле с самим собой, тем самым достигая эффекта звучания сразу нескольких синтезаторов. И при этом не теряется контакт с публикой, как это происходит при озвучивании фонограммы, поскольку большинство голосов продолжает исполняться вживую.

Иногда на синтезаторе имеется банк готовых фонограмм с возможностью отключения в них партий мелодии или сопровождения, которые восполняются учеником при игре вживую. Такая деятельность также полезна на начальном этапе обучения, поскольку ученик не только осваивает необходимые игровые навыки, но и на практике, в процессе ансамблевого музицирования познает, как устроена фактура.

Применение паттерна в работе над фактурой

Среди охарактеризованных выше способов игры на синтезаторе наиболее часто используемым и специфичным для этого инструмента является игра с автоаккомпанементом. Работа с автоаккомпанементом строится на манипулировании с фактурными заготовками – паттернами, на которых следует остановиться более подробно.

Паттерн (Рапегп – переводится как образец, пример, модель, шаблон, рисунок, узор, стиль, характер) представляет собой, как правило, двух- или четырехтактовый остинатный рисунок разнотембровых голосов сопровождения, предполагающий возможность управления его гармонической основой с клавиатуры инструмента при игре вживую.

В памяти синтезатора, как правило, хранится более ста различных паттернов. Как же сориентироваться в таком изобилии и найти среди них нужные для фактурного решения электронной аранжировки?

Прежде всего, стоит обратить внимание на банки, в которых объединяются стилистически родственные паттерны: Pop, Rock, Jazz, Latin, Country, Ецгореап, Traditional и др. Стиль во многом предопределяет фактурную конфигурацию и тембровый состав шаблонов аккомпанемента. И если необходимо отыскать шаблон отвечающий тем или иным фактурно-тембровым требованиям, то нужно не пролистывать весь их список от начала до конца, что приведет к неоправданным временным затратам, а сперва определить банк, к которому он может относиться, а затем продолжить поиск уже внутри этого банка.

Другим критерием в классификации паттернов может послужить метр. Чаще всего он двухдольный – 4/4. Паттернов на 3/4 и 6/8 в памяти синтезатора, как правило, значительно меньше - их легко запомнить. И в случае необходимости выбрать один из них опять же нет необходимости пролистывать все паттерны подряд.

Третьим критерием может стать характер ритмического рисунка. В нем могут преобладать восьмые (8 Beat) или шестнадцатые (16 Beat), делающие рисунок фактуры более насыщенным; ровные длительности или пунктирные (Swing, Shuffie), вносящие в него джазовый оттенок. Иногда даже он может включать синкопы.

И наконец, темп также может стать ориентиром в классификации паттернов, как отличающихся более быстрым или медленным движением. Конечно, в процессе работы над аранжировкой его можно изменить, но при этом следует иметь в виду, что пресетный, выставленный на фабрике темп наилучшим образом отвечает особенностям фактурной организации данного паттерна и при значительном его ускорении или замедлении всегда существует риск получить суетливое, карикатурное или, напротив, вялое звучание.

Анализ паттерна по этим основным, связанным с построением фактуры направлениям: стилю, метру, ритму. тембру. регистровому расположению и темпу необходим для грамотного, художественно целесообразного его использования в электронной аранжировке. Главной задачей при этом является достижение гармоничного соответствия всех перечисленных составляющих паттерна с центральным элементом фактуры - мелодией.

При подборе паттерна прежде всего следует обращать внимание на его соответствие мелодическому рисунку по метру - ясно, что в обоих случаях должна быть либо двухдольная, либо трехдольная основа.

Не менее значимым является его соответствие по характеру ритмического рисунка - мелодия с ровными восьмыми не сольется во времени со свингирующим сопровождением, и наоборот. Желательно также при выборе паттерна ориентироваться на самые мелкие длительности мелодического рисунка. Если, скажем, это восьмые, то они же должны доминировать в паттерне (например, 8 Beaг), если это шестнадцатые, то лучше и паттерн искать на их основе (16 Beat). Дисгармония в этом аспекте делает звучание аккомпанемента либо суетливым и надоедливым, либо вялым и несоответствующим ритмическому тонусу мелодии.

Метроритмическое соответствие паттерна аранжируемой мелодии - необходимое, но недостаточное условие для того, чтобы остановить на нем свой выбор. Каждый из множества паттернов, подходящих для данной мелодии по этому формальному признаку, внесет в общее звучание какой-то свой, особенный колорит.

Необходимо согласовывать использование различных элементов паттерна с формой аранжируемого произведения. Так, вступление (lntro) обычно звучит в начале произведения, окончание (Ending) – в конце, вариация (Variation) – в припеве куплета или среднем разделе трехчастной формы, а заполнения (fill in) разделяют предложения периода и части композиционной формы. Таким образом, с помощью этих элементов можно сделать более рельефным соотношение композиционных разделов и тем самым подчеркнуть свойственную данному произведению логику развертывания музыкальной мысли.

Таким образом, в работе с паттерном становится достижимым не только его органичное взаимодействие с мелодией, но и оригинальность формируемой фактуры и музыкального образа в целом.

Электронное инструментоведение

В памяти синтезатора хранятся сотни голосов различных инструментов. Как сориентироваться в этом огромном многообразии? При анализе тембрового материала возможны два подхода: опираясь на его общие акустические свойства и исходя из его подобия звучанию традиционных инструментов.

И особенности этих фаз определяют звучание инструмента, как острое (быстрая атака и большой амплитудный размах первоначального затухания или мягкое (медленная атака и незначительная величина амплитуды первоначального затухания); длящееся (продолжительная задержка) или краткозвучное (непродолжительная задержка); сухое, отчетливое (короткое окончательное затухание) или со «шлейфом» (длинное

окончательное затухание). Эти характеристики предопределяют случаи применения того или иного виртуального инструмента.

Так, для ведения мелодического, басового голоса и аккомпанирующей фигурации предпочтительнее инструменты с острой атакой, а педали – с медленной. Острый, сухой тембр скорее подойдет для быстрого пассажа, а мягкий, для - для кантилены.

Звукорежиссерские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Свойственные электронным инструментам широкие возможности моделирования пространства звучания ставят перед их пользователем, в том числе младшим школьником, новые художественные задачи в работе над аранжировкой музыкальных произведений. Их текст нужно не только доработать в соответствии с возможностями этих инструментов (например, гармонизовать мелодию, выстроить фактуру, выполнить инструментовку и т.п.), но и создать такие искусственные акустические условия, в которых воплощение этого текста было бы наиболее убедительным в художественном плане.

Ничем не оправданным и противоестественным видится одинаковое звукорежиссерское решение при воплощении музыки, относящейся к различным жанрам и стилям. Тот или иной ее характер уже изначально предполагает определенную модель акустических условий звучания. Скажем, для камерной музыки нужна имитация камерного зала, для оркестровой музыки - большого зала, для церковной хоровой или органной музыки – гулкого пространства церковного собора и т.д. Подобные звучания на синтезаторе получаются с помощью регулировки эффектов из группы задержек (Sustain, Delay, Reverb).

Исполнение музыкальных произведений

Преемственность проблем развития техники игры на синтезаторе и фортепиано обусловлена общностью строения клавиатуры, делящей октаву на двенадцать полутонов и закрепляющей за каждым из них ту или иную белую или черную клавишу. Естественным поэтому видится перенос в обучении игре на электронном инструменте накопленного в фортепианной педагогике опыта, касающегося правильной постановки рук на клавиатуре: низкосводчатое положение кисти, прямая линия кисти - локтя, широкий разворот локтя, опущенные плечи и т.п.; развития навыков игры: в одной позиции и - с ее сменами с помощью подкладывания первого пальца или скачком, освоение различных характерных для клавирной музыки фактурных формул, совершенствование пальцевой беглости, точности туше и т.п.

Во-первых, клавиатура синтезатора имеет с фортепианной лишь внешнее сходство. Ее функция состоит не в механической трансформации удара пальцев в удар молоточка по струне, а в управлении звуковым модулем электронного инструмента в соответствии с протоколом MIDI. Поэтому по сути своей она является MIDI-контроллером.

Во-вторых, клавиатура не является единственным средством управления звуком на синтезаторе. Многие исполнительские параметры выставляются с панели инструмента, притом не во время игры, а предварительно. И, таким образом, электронное звучание имеет двойное управление - с помощью не только клавиатуры, но и этих относящихся. К сфере аранжировки средств. Так, например, происходит уточнение громкости звучания (MIDI-сообщение main volume) и его яркости (expression), действия портаменто (portamento switch I time I control), звукового колеса (pitch bend), послекасания (aftertouch), управление темпом, агогикой, разделением клавиатуры на несколько мануалов и другими параметрами.

В-третьих, исполнитель на электронном инструменте имеет дело не с бесконечным в своих проявлениях звучанием фортепианных струн, а с семплированными голосами. И достигнуть качественного звучания в процессе исполнительского манипулирования таким звуковым материалом намного проще. И, наконец, в-четвертых, современный синтезатор располагает возможностями автоматизации ряда исполнительских действий.

Все эти связанные с компьютерной интерактивностью свойства обусловливают значительное облегчение техники игры. Поэтому значение специальных упражнений

(экзерсисов), гамм, технических этюдов и других идущих от фортепианной педагогики рутинных методов формирования исполнительского аппарата снижается. Выработка необходимых мышечных автоматизмов и достижение свободы исполнительских движений по-прежнему остаются в повестке дня, но иной по сравнению с фортепиано характер действий исполнителя требует выработки специфических технических навыков.

Отличие от фортепиано заключается уже в весе и портативности синтезатора. Его можно поставить на стол или специальную подставку. На нем можно играть сидя или стоя (что на сцене выглядит, как стремление артиста выразить свое уважение к публике). Во всех случаях надо сохранять правильное положение рук ученика относительно инструмента (с прямой линией локтя - кисти, широким разворотом локтя и опущенными плечами). При этом легкость инструмента и конструкция специальной подставки (которую желательно иметь) позволяют подгонять высоту его расположения под позицию игры стоя или сидя, а не решать этот вопрос за счет удобства действий самого исполнителя.

Отличия касаются и характера туше. Клавиатурная механика электронных инструментов отличается большим разнообразием. Наиболее близка фортепианной молоточковая механика (weighted hammer action), которой обычно оборудуется разновидность синтезатора – цифровое пианино. Близость ощущения фортепианного туше достигается за счет использования деревянных клавиш и настоящих молоточков. Более того предусмотрена даже свойственная роялю большая сопротивляемость клавиш нижнего регистра по сравнению с верхним, что дает играющему на таком инструменте пианисту ощущение комфортности.

Другой тип механики, «требующей половинной мышечной нагрузки» (semi-weighted action), основан на пружинном механизме сопротивляемости цельнопластмассовых клавиш, которые усилены грузиками. И наконец наиболее распространенный тип механики - синтезаторный (synth action) с пружинами, поддерживающими полые, более короткие, чем у фортепиано, пластмассовые клавиши.

Клавиатуры, относящиеся к последнему типу, в свою очередь, в зависимости от степени упругости пружины делятся на более легкие (non-weighted) и тяжелые (semi-weighted или weighted). Кроме того, разнообразие туше достигается за счет включения или отключения режима чувствительности клавиш к скорости нажатия (touch response оп / off). А выбрав первый из них, можно остановиться на одном из трех уровней его чувствительности (touch response sensitivity).

Еще одно отличие туше от фортепианного связано с многотембровостью синтезатора. Одно и то же движение пальца на клавиатуре может инициировать звучание инструментов с самым широким кругом характеристик - острых или мягких. ярких или матовых, длящихся или быстро затухающих и т.д. То есть понятие мультиинструментальности синтезатора можно связать не только с обобщением множества физических свойств и функций различных его разновидностей, но и с многообразием звукового материала, присущим любой из них.

Важнейшим MIDI-параметром, управляемым действием пальцев на клавиатуре и определяющим гибкость исполнительского интонирования, является скорость движения клавиши (velocity). Соответствующий MIDI-датчик при этом не реагирует на силу нажатия, поэтому характерное для игры на фортепиано и придающее звучанию этого инструмента тембровое разнообразие использование веса локтя, руки, корпуса при взятии клавиши синтезатора не отражается на звуковом результате. А следовательно, заимствование из фортепианного опыта соответствующих движений бесполезно. В отличие от последних, на синтезаторе вполне достаточно ограничиться лишь легкими пальцевыми движениями - примерно такими же, как на аккордеоне, но с поправкой на динамическую чувствительность клавиатуры.

Ряд инструментов также позволяет воспроизводить вместе с живым исполнением заранее записанные на дорожки мультипанели музыкальные фрагменты, что значительно обогащает общее звучание при минимальных усилиях исполнителя на сцене.

Совсем несложно на синтезаторе играть в октаву или любой другой интервал, для чего в режиме наложения голосов (Iayer / dual) они соответственным образом настраиваются (опции oct shift или corse). Так же легко, играя лишь главный голос, можно получить одновременное звучание различных сопутствующих голосов, образующих вторы, блок-аккорды и пр. (используя различные настройки режима auto harmonize).

Следует отметить, что во время живой игры исполнитель, как правило, сам переключает все предварительно выставленные и зафиксированные в ячейках памяти (registration memory) настройки звучания. При этом он также должен вовремя освежать звучание паттерна автоаккомпанемента, чередуя его различные элементы (intro, main, fill in, var., ending и др.). Кроме того, в ряде случаев надо еще успевать в нужные моменты включить воспроизведение мультипадов, повернуть колесо изменения высоты или модуляции.

В определенной мере разгрузить эти действия помогает ножная педаль. На нее, в частности, могут быть назначены функции включения / выключения автоаккомпанемента, переключения ячеек памяти, так же как и обычные функции, аналогичные тем, которые связаны с действием фортепианных педалей - правой (sustain), средней (sostenuto) и левой (soft).

Электронная мультиинструментальность позволяет говорить не о единственной, универсальной технике игры, а о множестве видов техники, особенно учитывая перспективу совершенствования синтезатора и оснащения его новыми функциями. Такое многообразие техники невозможно развить, ограничиваясь стандартными фортепианными упражнениями – игрой гамм, арпеджио, технических этюдов и др. Большинство возникающих в игре клавишника трудностей в силу уникальности каждой из них требует от исполнителя умения создавать специальные упражнения для их преодоления, включая самые необычные, связанные с манипулированием датчиками на панели инструмента и ножной педалью.

Методические материалы
Основы композиции и аранжировки
Тема 1. Обработка звука при помощи компьютера

Звук – физическое явление, представляющее собой распространение в виде упругих волн механических колебаний в твёрдой, жидкой или газообразной среде. В узком смысле под звуком имеют в виду эти колебания, рассматриваемые в связи с тем, как они воспринимаются органами чувств животных и человека.

Как и любая волна, звук характеризуется амплитудой. Обычный человек способен слышать звуковые колебания в диапазоне частот от 16-20 Гц до 15-20 кГц. Звук ниже диапазона слышимости человека называют инфразвуком; выше: до 1 ГГц, – ультразвуком, от 1 ГГц – гиперзвуком. Громкость звука сложным образом зависит от эффективного звукового давления, частоты и формы колебаний, а высота звука – не только от частоты, но и от величины звукового давления.

Среди слышимых звуков следует особо выделить фонетические, речевые звуки и фонемы (из которых состоит устная речь) и музыкальные звуки (из которых состоит музыка). Музыкальные звуки содержат не один, а несколько тонов, а иногда и шумовые компоненты в широком диапазоне частот.

Аппаратные средства обработки звуковой информации

Даже первые электронно-вычислительные машины отличались от калькуляторов и больших компьютеров тем, что они могли издавать звуки с помощью маленького динамика, установленного в их корпусе. И хотя акустические возможности PC были более чем скромными, уже на заре компьютерной эры появились музыкальные редакторы, с помощью которых можно было создать «звуковой файл» для подключения к той или иной программе, написанной пользователем.

В 1989 г., как только появились звуковые карты, перед пользователями открылись новые перспективы. Появилась новая *(звуковая) подсистема* – комплекс программно-аппаратных средств, предназначенный для:

- **записи звуковых сигналов**, поступающих от внешних источников, например микрофона или магнитофона. В процессе записи входные аналоговые звуковые сигналы преобразуются в цифровые и далее могут быть сохранены на винчестере PC;
- **воспроизведения записанных** ранее звуковых данных с помощью внешней акустической системы или головных телефонов (наушников). При воспроизведении звуковой сигнал считывается с носителя информации, преобразуется из цифрового в аналоговый и направляется к акустической системе;
- **микширования** (смешивания) при записи или воспроизведении сигналов от нескольких источников;
- **одновременной записи и воспроизведения** звуковых сигналов;
- **обработки** звуковых сигналов – редактирования, объединения или разделения фрагментов сигнала, фильтрации, изменения его уровня и т.п.;
- **управления панорамой стереофонического** звукового сигнала (кажущимся расположением источников звука) и уровнем сигнала в каждом канале при записи и воспроизведении;
- **обработки** звукового сигнала в соответствии с алгоритмами объемного (трехмерного – *3DSound)* звучания, что позволяет получить объемное звуковое поле даже при использовании обычной стереофонической акустической системы;
- **генерирования** с помощью синтезатора звучания **музыкальных инструментов** (мелодичных и ударных), а также **человеческой речи** и любых других звуков;

- **управления работой внешних электронных музыкальных инструментов** через специальный интерфейс MIDI (Musical Instrument Device Interface);
- **воспроизведения** звуковых компакт-дисков;
- выполнения таких операций, как **управление компьютером** и **ввод текста** с помощью микрофона.

Аппаратные средства для работы со звуковой информацией

Звуковая система компьютера выполняется в виде самостоятельных **звуковых карт**, устанавливаемых в слот материнской платы, либо может быть интегрирована на материнскую плату или другую карту расширения. Отдельные функциональные модули звуковой системы могут выполняться в виде **дочерних плат**, устанавливаемых в соответствующие разъемы звуковой карты. Дочерняя плата обычно расширяет базовые возможности звуковой системы.

В классическую звуковую систему входят:

- модуль записи и воспроизведения звука (осуществляет аналого-цифровое и цифроаналоговое преобразование звуковых данных);
- модуль синтезатора;
- модуль интерфейсов;
- модуль микшера;
- акустическая система – микрофон, колонки и т.п.

Первые четыре модуля, как правило, устанавливаются на звуковой карте. Каждый из модулей может выполняться в виде отдельной микросхемы или входить в состав многофункциональной микросхемы.

Программные средства обработки звуковой информации

К средствам **программного** ввода и обработки звуковой информации относятся в основном:

музыкальные редакторы;

- синтезаторы звуков;
- системы автоматического распознавания речи;
- звуковые редакторы;
- голосовые навигаторы;
- программы диктовки, позволяющие преобразовывать речь в «письменный» текст;
- программы для улучшения качества фонограмм.

Наиболее популярными программными средствами для синтеза, обработки и воспроизведения звука являются Adagio, TiMidity, Playmidi, Tracker, Gmod, MikMod, XAudio, S3mod, Nspmod, Yampmod.

Создание (синтез) звука в основном преследует две цели:

- имитация различных естественных звуков (шум ветра и дождя, звук шагов, пение птиц и т.п.), а также акустических музыкальных инструментов;
- получение принципиально новых звуков, не встречающихся в природе.

Обработка звука обычно направлена на получение новых звуков из уже существующих (например, голос робота) либо придание им дополнительных качеств или устранение существующих помех (например, добавление эффекта хора, удаление шума или щелчков).

Так же, как создание всевозможных анимационных эффектов и эффектов трехмерной графики базируется на использовании разнообразных математических методов, каждый из методов синтеза и обработки звука имеет свою *математическую и алгоритмическую модель*. Именно это позволяет любой из них реализовать на компьютере.

Программы обработки цифрового звука (Adobe Audition, Sound Forge, Samplitude, Software Audio Workshop) дают возможность прослушивать выбранные участки, делать вырезки и вставки, амплитудные и частотные преобразования, эффекты (эхо, фленжер, дистошн), других оцифровок, частоты, генерировать различные шумов, синтезировать.

Тема 2. Основы исполнительской техники

В истории исполнительского мастерства существовало много школ и направлений, пытавшихся найти и определить наиболее рациональные приёмы игры на том или ином музыкальном инструменте. Каждое новое поколение музыкантов вносило в рассмотрение этой проблемы свои новые взгляды и представления о том, как надо правильно играть на инструменте, в результате чего в наше время мы можем говорить о более или менее сложившихся принципах рациональной исполнительской техники музыканта.

Из всего многообразия различных методических установок, касающихся вопросов технического развития музыканта, наиболее фундаментальными являются следующие:

- Принцип, при котором различные виды техники сводятся к определённым формулам (гаммы, арпеджио и т.п.). Такие формулы отрабатываются на инструменте отдельно, в виде упражнений;
- Принцип, при котором происходит обобщение различных видов техники. Материалом здесь служат этюды;
- Принцип последовательности и систематичности в освоении усложняющейся цепи движений, из которых состоит музыкально – исполнительская техника. От простого к сложному, от лёгкого к трудному – таков должен быть путь достижения мастерства.

Однако, как показала практика, знание и применение этих принципов может дать положительный результата только в том случае, если применяются они с учётом объективных законов высшей нервной деятельности. Другими словами, при игре этюдов и упражнений важна роль сознательных процессов, в особенности роль внимания.

Н. Рубенштейн: «Механическое упражнение остаётся сухим и бесцельным, если в его основе не лежит работа головы». И. Гофман: «Сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха».

Сознание в узком значении (практическом), в том состоянии, когда оно бывает сконцентрировано на той или иной работе, называется вниманием.

Виды внимания следующие: один вид – внимание концентрированное, имеющее минимальное поле зрения. При этом внимании сознание человека сосредоточено на минимальном участке данного объекта и как бы проникает в этот участок своего наблюдения, не рассеиваясь от него ни на одно мгновение.

Другой вид – внимание распределённое, имеющее максимальное поле зрения. Сознание человека при распределённом внимании тоже сосредоточено на том или ином пункте данного объекта, но в то же время оно имеет ввиду и всё окружающее этот объект (поле зрения) и, по мере надобности, человек переключает концентрацию сознания на другие пункты объекта (О), всё время имея ввиду окружающее.

Какова роль этих видов внимания при изучении музыкально – исполнительской техники?

И. Назаров приводит следующую схему различных состояний (деятельности) сознания при работе над упражнениями (элементами музыкальной техники) и этюдами (обобщение элементов в одно целое).

1 – состояние сознания. «О» сознания – упражнение, элемент музыкальной техники. Сознание находится в аналитическом состоянии (концентрированное внимание).

2 – состояние сознания. «О» сознания – этюд, обобщение или координация элементов музыкальной техники. Сознание находится преимущественно в синтетическом состоянии (распределённое внимание).

Таким образом, различные формы работы над техникой (упражнение или этюд) требуют различных видов внимания.

Важное значение для понимания роли сознания в воспитании музыкально – исполнительских навыков имеет также процесс осознания воздействия периферии (движений) на центры головного мозга.

Физиологами установлено, что всякое медленное движение, производимое под контролем внимания, воздействует максимально на соответствующие двигательные центры и изменяет их действие в ту или иную сторону, т.е. улучшает или ухудшает это воздействие на периферический аппарат , в зависимости от того, правильно или неправильно (в физиологическом смысле) данное движение производилось. Под правильными движениями в данном случае понимаются такие, при которых в каждый данный момент участвует столько мышц и тратится столько энергии, сколько необходимо для достижения поставленной цели. При медленном движении внимание находится в концентрированном состоянии, и человек может наблюдать все детали движения. Поэтому медленное движение легче производить правильно, и при таком движении возможна культура двигательных центров в желаемом направлении.

Следовательно, полное воздействие периферического аппарата на соответствующие двигательные центры происходит тогда, когда данное движение производится медленно и под контролем сознания (концентрированное внимание).

Подводя итог вышесказанному можно выделить следующие основы, на которых должна формироваться музыкально-исполнительская техника:

6. Основная работа над техникой должна протекать в процессе практического освоения инструктивного материала – упражнений (гаммы, арпеджио и т.д.) и этюдов, при обязательном использовании принципов от простого к сложному
7. При работе над инструктивным материалом должны применяться специальные виды внимания: при работе над упражнениями (элементами техники) – концентрированный вид внимания, при работе над этюдами (обобщающие элементы техники) – распределенный вид внимания.
8. Для выработки правильных движений необходима игра в медленных темпах (внимание в этом случае находится в концентрированном состоянии).
9. Автоматизм таких движений достигается при быстром темпе (внимание находится в распределенном состоянии).
10. Правильный переход от медленных сознательных движений к автоматическим происходит при использовании принципа ускорения и замедления движений. При этом следует соблюдать закон: чем быстрее совершается движение, тем амплитуда его и приложение нервно-мышечных сил становится меньше и наоборот.

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.

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ КОМПЬЮТЕРНОЙ АРАНЖИРОВКИ

Тема 1. 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:

4. Для света: консоли управления освещением, светодиодные стенки и сервер для обеспечения их слаженной работы, прожектора разной степени мощности, пиротехническое оборудование, ламповые установки.
5. Для звука: установка для управления звуком для звукорежиссера, проводные и беспроводные мониторы, соответствующие разным типам инструментов, радиомикрофоны с предусилителями, колонки и многое другое.
6. 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.

Методические материалы
Основы 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 – наиболее популярным онлайн-сервисом для редактирования нот в рунете является Melodus. Функционирование данного редактора основано на технологии HTML5, которую поддерживают все современные браузеры.

10. Перейдя на главную страницу сайта сервиса, в верхней её части щелкните по ссылке «Нотный редактор».
11. Откроется интерфейс нотного редактора.
12. 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.

13. 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.
14. По умолчанию знаки выводятся в виде четвертной ноты. Если вы желаете сменить длительность, тогда щелкните по блоку «Ноты» в левой области окна.
15. Откроется перечень знаков различной длительности. Выделите нужный вариант. Теперь при следующем наборе нот их длительность будет соответствовать выбранному знаку.
16. Аналогичным образом существует возможность добавлять знаки альтерации. Для этого необходимо кликнуть по наименованию блока «Альтерация».
17. Теперь при введении следующей ноты выбранный знак альтерации отобразится перед ней.
18. 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.

Методические материалы

Основы студийной звукозаписи

Тема 1. Основы студийной звукозаписи

Развитие техники звукозаписи неотвратимо внесло в стереофоническую запись музыки множество новых, доселе неизвестных приемов: кратковременные задержки сигналов прямого звука для имитации первых акустических отражений, искусственные унисоны, фазовращатели, устройства для сдвига частотного спектра и т.д.

Под влиянием широкого распространения звукозаписи (CD, DVD, радио, телевидения) существенно изменялись и эстетические нормы звучания эстрадной и танцевальной музыки.

Роль звукорежиссера стала здесь даже еще более важной, чем при записи симфонической музыки. В этом случае он полностью распоряжается акустическим и стереофоническим решением.

Технологический процесс этот весьма сложен, разделен на ряд последовательных операций с расчленением музыкальных компонентов. В настоящее время подавляющее большинство записей легкой музыки выполняется сначала монофоническим способом, а затем уже на окончательном этапе подготовки фонограммы звукорежиссер формирует с помощью микшерного пульта стереофонический звуковой образ программы. Ниже приведены этапы технологического процесса записи музыки:

1. Ознакомление с содержанием музыкального произведения.
2. Ознакомление с особенностями намеченных исполнителей произведения.
3. Определение очерёдности записи отдельных частей произведения, эпизодов.
4. Выбор акустической обстановки для всего произведения или для отдельных его частей.
5. Выбор количества и типов микрофонов.
6. Определение ориентировочного расположения исполнителей и микрофонов.
7. Определение технических средств обработки сигнала.
8. Подготовка всей аппаратуры к записи.
9. Проведение репетиций записи.
10. Уточнение творческих и технических решений на основании репетиций.
11. Проведение записи.
12. Контрольное прослушивание.
13. Монтаж и оформление готовых фонограмм.
14. Сдача фонограмм.

Звучание эстрадной и джазовой музыки через стереофоническую аппаратуру, искусственно созданное звукорежиссером, хорошо понимающим эстетику и специфику данного жанра, производит более сильное впечатление, чем натуральное звучание. Поэтому главная творческая задача звукорежиссера – «услышать» партитуру до записи в том эффектном звучании, которое можно (имея хороших музыкантов) создать во время сведения.

Если послушать последние записи эстрадной музыки, то, как нигде в других жанрах буквально прощупывается музыкальная ткань, фактура, слышно каждую группу инструментов. Это стало возможным благодаря использованию технологии многоканальной записи. Суть многоканальной записи заключается в том, что на разные дорожки одновременно или последовательно записывают звуковые компоненты программы, разделив ансамбль на группы или даже отдельные инструменты. Прослушивая запись первого исполнителя в головных телефонах, другой музыкант исполняет свою партию, которая и записывается на свободную дорожку. К этим записям, разумеется, синхронно дописываются другие исполнители и т.д.

Практически это делается так: сначала записывают ритмическую группу ансамбля – ударные. Это фундамент и первый этаж музыки. Потом очередь труб, тромбонов, деревянных, электрогитар, струнных инструментов. Запись ведется объективно, то есть

без всяких художественно-технических воздействий и может быть одновременной для всего ансамбля или разнесенной по времени, когда музыканты записываются в любое удобное время. Записываясь по отдельности, музыканты меньше зависят друг от друга – это уменьшает количество ошибок, упрощает план работы и, что весьма существенно, удешевляет запись. Однако технология последовательной многоканальной звукозаписи имеет один очень существенный недостаток. Из-за того, что музыканты играют по отдельности, теряется общность коллектива, его эмоциональная составляющая, которая присутствует только тогда, когда музыканты играют вместе и имеют зрительный и эмоциональный контакт между собой.

Отсутствие этого факта очень сильно отражается на игре музыкантов и, соответственно, на музыке.

Система записи эстрадной музыки определяется близко расположенными микрофонами, звукоизоляцией инструментов друг от друга, возможностью неоднократных наложений и на последнем этапе при сведении – искусственного выделения отдельных инструментов или вокалистов.

Наложение – это запись на свободную дорожку отдельных инструментов или голосов в дополнение к основной записи. Оно позволяет, например, не задерживая оркестр, проводить многократную запись солиста, добиваясь наилучшего исполнения. Или же, допустим, одному скрипачу играть концерт Баха для двух скрипок. Певцу петь хором самому с собой. Убирать из записи отдельные голоса и инструменты, заменяя их через большой промежуток времени другими и т.д.

Так постепенно, этаж за этажом, поднимается здание музыки. В нем этажей ровно столько, сколько дорожек записано. В наше время, с использованием компьютерных технологий количество записываемых каналов может быть бесконечно.

После записи отдельных компонентов музыкальной программы и наложения звукорежиссер сводит (перезаписывает) всю фонограмму в моно или стерео вариант. Если на записи внимание звукорежиссера всецело было поглощено контролем музыкального исполнения и регулированием уровней громкости, то при перезаписи он приступает к операциям микширования и обработки. При этом, естественно, не требуется присутствие исполнителей, освобождается студия звукозаписи, а сам процесс обработки можно вести до тех пор, пока не будут достигнуты наилучшие художественные и технические результаты.

Оставаясь один на один с многоканальной фонограммой, микшерным пультом и компьютером или многодорожечным магнитофоном, звукорежиссер начинает работать со звуком. Это, пожалуй, самый ответственный творческий момент подготовки будущей композиции. Именно благодаря сведению существенно расширились художественные возможности создания фонограмм легкой музыки.

При перезаписи новые электронные средства обработки дают возможность создать очень эффектное звучание программы, впечатление движения солирующего инструмента в глубину пространства, обогащать звучание рядом оттенков, эффектов и трюков, таких как эхо, дробление затухающего звука, наслоение гармонии одна на другую и т. п.

Многие композиторы, хорошо знающие возможности современной техники, работая над музыкой для записи, вносят в палитру новые музыкальные элементы. У композитора теперь больше возможностей, ему не надо беспокоиться о том, чтобы слабый голос скрипки не утонул в аккордах меди.

В полном соответствии с партитурой звукорежиссер создает звуковую «мизансцену». Он может на время вытянуть скрипку на первый план, а трубы с барабаном уведет на второй и третий тому подобное…

Процесс записи эстрадной, танцевальной, альтернативной и прочей современной популярной музыки, включая некоторые направления джаза, даже по концепции кардинально отличается от записи музыки классической.

Дело в том, что большинство музыкальных инструментов, которые мы слышим на этих записях, не имеют собственного акустического звучания. И различия тембров, например, электрогитар и синтезаторов определяются не только способом звукоизвлечения, но и расположением, схемой подключения и электрическими параметрами различных датчиков, усилителей и генераторов.

Поэтому представления о том, как должен звучать тот или иной музыкальный инструмент, в отличие от классической музыки, в достаточной мере размыты. То, как они будут звучать, больше зависит от выбранной звуковой концепции, стиля, характера исполнения, используемых эффектов. Также и вокальные партии на записях популярной музыки отнюдь не всегда звучат так, какими их можно услышать при «живом» исполнении.

Звукорежиссеру здесь предоставлена большая свобода для полнокровного участия в процессе зарождения звука. Его задача, используя все доступные акустические и электронные средства, создать законченный музыкальный образ произведения. И цель более похожа на синтез конечного продукта, нежели на адекватную передачу безупречной исполнительской интерпретации.

Никакими техническими средствами нельзя заставить грустную мелодию звучать весело. Можно сделать так, чтобы нам казалось, что она звучит чуть-чуть веселее, но не более! Чтобы музыка звучала весело, надо менять её фактуру, инструментальный состав. Часто именно аранжировщик записывает и микширует на компьютере первый «электронный» вариант песни, в котором синтезированные инструменты исполняют то, что потом будут играть «живые». А чисто синтезаторные партии, сыгранные на более простых, чем будут в окончательном балансе, синтезаторах. Цель этого этапа — получить конкретные нотные партии для музыкантов, а также файлы с нотной информацией для музыкальных компьютеров. Кроме того, аранжировщик, иногда вместе со звукорежиссером, записывает этот компьютерный вариант на отдельный носитель в виде пробной записи. Именно эту пробную запись будут слышать музыканты в качестве ритмической, а, может быть, и эмоциональной основы во время записи своего исполнения.

Существует также отдельная группа инструментов, вовсе не имеющая акустического звучания. Это, конечно, синтезаторы. Несмотря на всё разнообразие существующих синтезаторов, многие из них для создания звуков опираются всего на несколько методов синтеза или на их комбинации: аддитивный, субтрактивный, FM-синтез и сэмплинг.

Аддитивный синтез близок по своей концепции к истинному значению слова синтез. Синтезатор, издающий звуки этим методом, использует несколько генераторов гармоник и шумов и с помощью смешения их сигналов в определенных соотношениях получает требуемый тембр. На этом принципе работает большинство электроорганов.

Субтрактивный метод, наоборот, основан на выделении требуемых составляющих звука из непрерывного шумового спектра с помощью различных фильтров. В принципе, синтез с помощью резонансных фильтров (например, в инструментах фирмы «Akai») можно представить как частный случай субтрактивного синтеза.

Суть FM-синтеза в том, что сигнал одного генератора модулирует частоту сигнала другого генератора. Алгоритмы соединения модулирующих генераторов с модулируемыми определяют звучание инструмента наряду с формами, амплитудами и огибающими модулирующих сигналов. Однако есть метод синтеза звука, который по натуральности подражания «живым» инструментам и своей универсальности превосходит все вышеперечисленные методы. Он называется сэмплинг. В память сэмплера (инструмента, использующего этот метод) в цифровой форме записывается звук с внешнего источника, то есть микрофона, другого синтезатора и т.д., который потом редактируется и приводится в форму, удобную для последующего воспроизведения. Например, «игры» этим звуком. Возможности встроенных инструментов редактирования

в сэмплерах достаточно обширны. Они позволяют «играть» частотной характеристикой звука, его высотой, временем воспроизведения, амплитудной огибающей, пускать звук «в обратную сторону», менять порядок следования его составляющих, например, превратить атаку звука в его затухание и т.п.

В инструментах, использующих метод сэмплинга, но не имеющих возможности записи внешнего звука (все встроенные звуки хранятся в постоянной памяти), таких, как популярные E-mu PROteus или KORG Wavestation, звук делится на несколько фрагментов, которые записаны по отдельности. И в процессе синтеза различные фрагменты, возможно, даже разных «реальных» звуков комбинируются между собой в нужной последовательности. Это позволяет создать больше различных тембров, сэкономив при этом на объёме оперативной памяти (чем больше звуков может синтезировать инструмент, тем больший, в конечном счете требуется объем памяти). Музыкантам не приходится часто самим создавать новые звуки, так как существует огромное количество сэмплерных библиотек. Среди них есть специальные наборы сэмплов для музыки определенного стиля, сыгранные на различных инструментах ритмические риффы и квадраты для создания танцевальной музыки (так называемые «лупы», от английского LOOP).

Нередко сэмплируются целые партии, сыгранные на синтезаторах. Так работают многие современные группы и исполнители. Например, при создании ремиксов старых записей группы «Машина времени» использовалось сэмплирование вокала. Стоит отметить еще один тип синтезаторов, который имеет большое будущее, но пока не столь часто применяется на записях. Это синтезаторы, основанные на принципе виртуального акустического моделирования, такие как KORG Prophecy и Yamaha VL-7. Такой синтезатор создает звук с помощью математических моделей источника звука, резонаторов и т.д. Математическая модель, просчитанная компьютером синтезатора, обретает реальную форму в виде цифрового звука. Таким способом можно создавать очень натуральные по звучанию, но даже не существующие в природе музыкальные инструменты.

Многоканальная технология позволяет записывать множество вариантов исполнения, количество которых ограничено только числом свободных дорожек на многоканальном магнитофоне или доступными ресурсами компьютерной памяти. Звукорежиссер, таким образом, может уже после записи, на этапе монтажа объективно выбирать самое хорошее исполнение или комбинировать лучшие фрагменты из разных вариантов в целостную музыкальную партию. Так же благодаря многоканальной технологии, звукорежиссер может заставить даже слабый вокал пробиваться через очень насыщенную фонограмму. При этом несильно поднимая его по уровню в сравнении с музыкой. Делается это с помощью так называемой технологии «double track» или, другими словами, дублирования партий. После записи основного вокала певец записывает в унисон с ним. На этапе сведения звукорежиссер, подмешивая «double track» к главной партии, может повышать среднюю мощность сигнала, не используя заметного на слух эффекта компрессии. К тому же «double track» воспринимается более естественно и музыкально.

Что касается самих многоканальных магнитофонов, то они бывают прежде всего аналоговые и цифровые. Как ни странно при выборе формата записи рок- и поп-музыканты гораздо консервативнее музыкантов классических. Рок- и поп- музыканты готовы мириться с повышением уровня шумов при перезаписи аналоговым способом – с дорожки на дорожку – во время монтажа, жертвуя таким образом удобством работы в угоду «теплоте» аналогового звука. Однако распространение современных модульных цифровых записывающих устройств и рабочих станций несколько меняет ситуацию. Благодаря таким аппаратам, как Alesis ADAT, Tascam DA-88, E-mu Darwin, Digidesign Pro Tools, у менее состоятельных студий появилась возможность делать записи более высокого уровня качества.

Таким образом многие этапы записи современной музыки, бывшие когда-то привилегией крупных студий, постепенно перемещаются в коммерческие project-студии и домашние студии музыкантов. Нередко, скажем, вокал записывается в одной студии, инструментал – в другой, а сведение происходит в третьей. Трудно оценить, насколько, плохо или хорошо это сказывается на записях. Впрочем, подобная технология дает возможность продюсерам экономить деньги, а музыкантам выбирать на каждом этапе студию, которая лучше всего подходит для работы.

Достижения современной техники дают в руки звукорежиссеру очень мощные инструменты. С ростом возможностей возрастает и ответственность за каждый конкретный прием, за любую обработку, стоящую на пути звука.

Тема 2. 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.

Тема 3. 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.

Методические материалы
Практическая подготовка (индивидуально)
Практическая подготовка
Подтема. Работа над фактурой аранжировки.
Фактура состоит из элементов:

1. Мелодия.
2. Бас.
3. Педаль. Относится к гармонии: выдержанный звук, интервал, аккорд.
4. Подголосок. Фигурации: гармонические, мелодические, ритмические, смешанные (по степени сложности).
5. Контрапункт.

Мелодическая фигурация (типы мелодических линий):

Гаммообразное
Опевание
Скачкообразное
Трелеобразное
Репетиционное
Хроматическое

2.Гармоническая фигурация - перемещение или чередование звуков гармонии в каком-либо ритме или различных ритмических комбинациях. Простейшая гармоническая фигурация - повторяющиеся аккорды с определенным ритмическим рисунком, арпеджио, разложенные аккорды. Фигурация в разных направлениях позволяет сделать фактуру выпуклой. Создает ощущение колышущегося легато.

Может быть помещена в нижнем, в сред, в верх, а также в нескольких голосах одновременно.

3.Ритмическая фигурация – выражается в многократном повторении аккорда при сохранении определенного ритмического рисунка. Этот тип аккомпанемента особенно свойствен танцевальным жанрам.
Возможна повторность звуков, изменение ритма. Может быть изложена в разных голосах.
4.Смешанная - одновременное использование разных фактурных приемов (ритмическая с мелодической, гармоническая с мелодической).
5. Выдержанная фигурация – остинато basso ostinato, soprano ostinato.
В любых муз жанрах, в различном инструментальном изложении. На моторную повторность одного и того же рисунка, подобно органному пункту, накладываются разные гармонические последовательности как диатонического, так и хроматизированного вида.
Движение быстрыми шестнадцатыми на фоне диссонирующих остинатных аккордов в сопрано остинато может выражать суетливый характер (пестрой ярмарочной сутолоки)
Мелкий остинатный пунктир на фоне грозно звучащей (с широким диапазоном, охватывая все регистры, в октавном изложении) призван отобразить разгорающееся пламя.
Использование остинатной фигурации в танцевальных произведениях естественно оправдывается самой спецификой жанра: одинаковые «па» ведут к постоянно повторяющимся ритмо-интонациям.
В basso ostinato, как правило, гармония изменяется лишь отчасти, и вариации приобретают черты большей полифоничности. Образцы - чакона и пассакалия.
Подтема. Гармонические средства:
Средства гармонического развития:

Однотональное построение
Отклонение
Модуляция
Секвенция
Эллипсис (энгармоническая модуляция)
Ладовое сопоставление (мажоро-минор, миноро-мажор)

Тональный сдвиг.

Все звуки, составляющие мелодию, разделяются на аккордовые и неаккордовые.

Проходящие
Вспомогательные
Задержания
Разрешения (неподготовленные и неразрешенные)
Предъемы.

Мелодия может быть гармонизована звуками основных и побочных ступеней. Аккорды, построенные на этих побочных ступенях, либо помещаются перед главными, либо после, либо действуют самостоятельно, подчас образуя цепочки побочных последовательностей.

Использование одной и той же гармонии обычно совпадает с границами мотива или фразы, или выходит за их пределы. Это явление образует так называемый «гармонический пульс». Он ведет к двоякому применению метра:

Четному – при делении метра на равные отрезки;

Нечетному – при делении метра на различные отрезки.

При нечетной пульсации одним функциям уделяется большее внимание, другим – меньшее.

Использование в мажоре минорных аккордов, а в миноре мажорных, построенных на побочных ступенях, создает гармонический контраст.

При хроматизации лада выразительность эллипсиса хотя и значительно возрастает, но нередко приводит к излишней гармонической усложненности.

Прерванный оборот своим неожиданным появлением придает мысли известную таинственность, недоговоренность.

Соединение пониженной 2 ступени с натуральной доминантой образует плагальную мягкость и яркий автентизм.

4 звена секвенции для слушателя нисколько не утомительны благодаря их затейливой структуре.

Аккорды могут меняться каждую четверть, как бы торопясь раскрыть гармонические краски.

В заключении упор на субдоминантовые функции, звучащие вдвое продолжительнее, нежели их тоническое разрешение.

Чередование света, который несет с собой 4 ст. фа мажора, и тени, присущей фа диез минору, яркость ми мажора и сумрак до минора.

В средних голосах необходимо плавное голосоведение с интонационным значением.

Серединные каденции, как бы выражающие вопрос, обычно заканчиваются на доминантовых гармониях, реже на субдоминантовых или на тонике в положении терции.

Заключит каденции как бы выражающие ответ, почти всегда завершаются тоникой в положении основного тона.

Периоды делятся на тонально-устойчивые, которые ограничиваются одним строем, и модулирующие.

Вопрос на доминанте, ответ на тонике.

Тон-уст = вопрос на СУБД, ответ на тонике.

Тон-уст = вопрос на СУБД дорийского минора, ответ на тонике

Тон-уст = вопрос на медианте, ответ на тонике

Тон-уст = вопрос на тонич трезв в мел положении терции, ответ на тонике в мел положении осн тона.

С двумя вопросительными предложениями: один вопрос на доминанте, другой вопрос на субдоминанте, ответ на тонике.

4 категории:

Вопрос и ответ, расположенные на сильном времени (решительные)

Вопрос на слабом (осторожный), ответ на сильном (решительный)

Вопрос на сильном (решительный), а ответ – на слабом (осторожный)

и вопрос, и ответ на слабых временах (оба осторожные по характеру).
Динамические оттенки не влияют на грамматический смысл вопросо-ответной формы.
Модулирующий период дальнейшее развитие тонально-устойчивой формы с перенесением ответа или вопроса в новый строй. 3 вида периода:
период с кратковременным тональным отклонением, после которого ответ дается в осн тональности
период с модуляцией, кот приводит к изложению ответа в новой тональности
период с непрерывной сменой различных строев.
Слишком далекие отклонения мало желательны, если период не представляет собой самостоятельную форму.
Вопрос на доминанте подчиненной тональности, ответ в основной.
Ответ в доминантовой.
Модуляция выполняется внезапным сопоставлением строев.
Модуляции, осуществляемые в периоде различными способами, имеют преимущество перед модуляциями, выполняемыми одним способом.
Вопрос на субдоминанте, ответ в новой, параллельной доминанте основной тональности (3 ступени).
Строи, расположенные на расстоянии малой терции ми мажор и соль мажор.
Введение двойной доминанты
Энгармонизм
Нередко окольный переход в другой строй используется между строями, находящимися в самом близком родстве.
Модуляция в 5 ступень с предварительным отклонением в другой близкий строй (2ст. - доминанты от доминанты). Полная модуляция в строй 3 ступени и в отдаленные строи иногда короткая: через один аккорд, общий двум строям (энгармонизм).
В настоящее время любую гармонию можно поместить за предыдущей, но только при соединении двух аккордов. Если к ним прибавляется третий, то организация последовательности нуждается в функциональной устремленности к какому-либо центру.
То же самое происходит с тональными сменами.
Новая тональность очень часто вводится эффектным скачком или быстрым переходом; однако возвращение в прежнюю совершается плавно.
В народной музыке избегается излишняя напряженность лад функций, и все гармоническое развитие идет как бы на одном силовом уровне.
Вступление в вокальных жанрах – функция подготовки основного содержания: вокальную мелодию, аккомпанемент, тональность. Имеет свое собственное содержание, связанное с темой. Иногда состоит из нескольких элементов. Инструментальные композиции реже сочиняются со вступлениями.
Коды служат обобщением тематического материала, но иногда выражают и новый образ.
Тоника может утверждаться несколько раз. Сильное гармоническое средство – органный пункт. Части циклического произведения могут заканчиваться тематическим изложением следующей части.
При смене тембра может измениться тональность.
Кода может состоять из буквального или варьированного повторения вступления, вследствие чего возникает тематическая рамка, обрамляющая основное содержание.
Соображения о красочности тональностей должны быть приняты во внимание при планировке законченной формы. Ля мажор - тональности юности, веселья, весны или утренней зари, с другими тональностями связываются представления о глубокой думе или темной звездной ночи.
Подтема. Полифонические средства:
1. подголосок (наступающий, связующий)
2. имитация
3. контрапункт

4. орнаментальный слой:

Секвенция при повторении мотива бывает тональной и модулирующей.
Сопоставление: производное и контрастное.
Производные мотивы образуются из основных мотивов:
Путем вычленения из основной отдельных интонаций или попевок.
Путем сохранения основного ритма при новом интонационном содержании.
Сохранения интонации при новом ритме.
Увеличения или уменьшение ритма.
Обращения.
Вычленение с помощью: интервального расширения, сужения, переноса на другую высоту, уменьшения/увеличения ритма, с паузами, с затактовым ходом. Это ведет к монотематизму.
Полифония - одновременное сочетание нескольких тем, кот в своем горизонтальном звучании оставляют одно гармоническое целое.
Контраст:

Мелодический
Метр и лад
Структурный контраст (противопоставляется короткий мотив или ряд)
Регистр
Динамика
Штрихи
Тембр

Процесс отбора типических для того или иного явления черт с целью воспроизведения их в художественном образе называется типизацией этого явления. Принцип: единство двух противоположных моментов творчества: обобщения и индивидуализации объективного содержания.
Для обобщения отбираются наиболее яркие внешние признаки и внутренние качества отображаемого предмета, очень часто утрированные для большей впечатляемости.
Обобщения фактурного порядка наблюдаются, когда один какой-нибудь способ изложения вытекает из предыдущего. Своеобразным видом обобщения служит проведение основного тематического материала на высшем уровне господствующей кульминации. Приемом обобщения различного содержания служит соединение нескольких тем в их одновременном звучании.
Дополнения и структурно-масштабное суммирование.

Примерный перечень произведений для аранжировок классического вокального и инструментального репертуара:

1. Бах И.С. Английские сюиты: Для фортепиано. – М., 1975.
- Бах И.С. Инвенции: Для фортепиано. – М., 1975.
- Бах И.С. Хорошо темперированный клавир. Т. 1-2. – М., 1977.
- Бах И.С. Полифоническая тетрадь: для фортепиано. – Л., 1979.
- Бах И.С.10 песен для голоса с фортепиано
- Бах И.С. Арии из кантат и ораторий для меццо-сопрано. – Киев, 1972.
- Бах И.С. Арии из нотной тетради Анны Магдалены Бах.
2. Бах И.С. Органные хоральные прелюдии. Транскрипции Бузони. Под ред.
3. Бетховен Л. Песни разных народов. – М., 1959.
- Бетховен Л. 3 тетради песен. – М., 1968.
- Бетховен Л. Избранные каноны. М., Изд. «Музыка», 1973.
- Бетховен Л. 33 вариации на вальс Антонио Диабелли.
- Бетховен Л. Юношеские песни.

4. Блантер М. И.Лирические песни
5. Военные песни
6. Бородин А. Маленькая сюита для фортепиано. – М., 1974.
- 16 романсов
7. Бортнянский Д.С. сонаты
8. Брамс. Песни, романсы
- Венгерские танцы.
- Интермеццио оп.116, 118.
- Каприччо h moll.
- Пьесы – вальсы 100. Баллады, вариации.
9. Бриттен Б. пьесы
- романсы сл. А.С.Пушкина
10. Брукнер пьесы
- романсы
- хоры
11. Булез «структуры» для фортепиано.
1. 3 сонаты
12. Варламов ром
- песни
13. Гайдн И. Песни.
- Менуэты
- каприччио
- диверитисменты
- сонаты
- пьесы, танцы
14. Гендель Г.Ф.сюиты для клавира
15. Гершвин Дж 2 рапсодия
- танцевальные пьесы
- 300 песен
16. Глазунов А. К.сонаты
- 20 романсов
17. Глинка ноктюрны
- вариации
- мазурки
- вальсы
- польки
- романсы
- 17 испанских песен
- Полифоническая тетрадь: для фортепиано. – М., 1969.
18. Глиэр Р.М.200 пьес
- 130 романсов
- 20 хоров
19. Глюк К.В. песни
20. Гречанинов А.Т.пьесы
- 200 романсов, песен
- обработки

21. Григ Э. 170 пьес, соната
- баллада
- 10 тетрадей лирических пьес (68)
- норвежские танцы и песни

22. Гуно Ш.Ф. пьесы
- романсы.
- детские песни

23. Даргомыжский А.С.романсы
- песни

24. Дворжак А. 8 юморесок
- Из чешского леса - пьеса
- вокальньные ансамбли - Гимн чешских крестьян
- песни
- Избранные пьесы: для фортепиано. – М., Л., 1949-1959.

25. Дебюсси К. Сюита: для фортепиано. – М., 1978.
- экстампы
- «Оостров радости»
- Детский уголок
- 24 прелюдии
- 12 этюдов

26. Дунаевский И.О. пьесы

27. Ипоплитов-Иванов М.М. пьесы
- сюиты «Кавказские эскизы»
- Иверия
- Тюркские фрагменты
- романсы

28. Кабалевский Д.Б.рапсодия
- 80 детских пьес: рондо
- вариации
- импровизации
- романсы
- песни для детей,хора
- «Гости ходят в огород» игра-хоровод

29. Калинников В.С.грустная песня пьеса

30. Кюи Ц.А. 12 миниатюр

31. Лассо.О. латинские, франц, нем песни
- Мадригалы, виланеллы, морески

32. Лист Ф. соната
- 3 забытых вальса
- 19 венгерских расодий

33. Люли Ж.Б. пьесы

34. Лядов А.К. Бирюльки
- Арабески
- баллада «Про старину»
- Муз табакерка

35. Ляпунов С.М.

- пьесы
- романсы

36. Майкапар С.М. «бирюльки»

- 24 миниатюры
- романсы

37. Малер Г. 14 пес и напевов юношеских лет
38. Массне Ж. Элегия. Романсы
39. Мейербер Дж. 6 эллегий

- 24 романсы и баллады
- песни. Хоры

40. Мендельсон-Бартольди Ф. 8 тетр пьес песни без слов

- 6 прелюдий и фуг
- фантазии
- каприсы

41. Мессиан О.

- Двадцать взглядов на младенца Иисуса
- Рождество Господне сюита

42. Моцарт В.Песни.

- фантации
- вариации
- 3 рондо

43. Мурадели В.И. 4 груз песни

- 10 горийских песен
- популярные
- обработки

44. Мусоргский М.П. картинки с выставки

- 67 романсов и песен. Раек
- вок циклы Детская, Без солнца, Песни и пляски смерти.
- баллада Забытый

45. Мясковский Н.Я.сонаты

- причуды
- 6 штрихов

46. Огиньский

- полонезы
- вальсы

47. Перголези Дж. Б. пьесы для чембало

- арии

48. Перселл Г. 40 пьес для клавесина

- песни сб Британский, Орфей
- народные хоры

49. Петров А.П. вок ц простые песни

- 5 веселых песен
- пьесы

50. Прокофьев С.С. сонаты

- токката
- 5 пьес. Сарказмы

51. Пуленк Ф. пьесы вечное движение
- Французская фортепианная музыка 20 века. Прогулки. М., 1972.

52. Равель М. Игра воды
- сонатина
- Призраки ночи

53. Рахманинов С.В. вариаций на тему Шопена, Корелли
- сонаты
- 24 прелюдии
- 2 цикла этюдов–картин

54. Ребиков В.И.
- пьесы
- песни

55. Римский-Корсаков Н.А. пьесы
- романсы
- 2 сб. обработок

56. Россини Дж. Сб дет пьес
- 12 вальсов
- Грехи моей старости пьес. Романсы.

57. Рубинштейн А.Г. цикл Каменный остров – 24 портрета, альбом национальных танцев, Петергофский альбом, Смесь, Костюмированный бал, сонаты

58. Свиридов Г.В.соната
- 2 партиты
- альбом пьес для детей

59. Сен-санс К.Арабский каприс
- вокальные

60. Сибелиус Я. Пьесы

61. Скрябин А.Н. сонаты
- прелюдии
- этюды

62. Сметана Б. чешские танцы
- песни

63. Соловьев-Седой В.П. песни
- романсы

64. Стравинский И.Ф. 4 этюда
- 3 легкие пьесы
- сонаты

65. Фостер С. Песни

66. Франк С. Перлюдии
- 3 хорала
- романс

67. Хачатурян А.И.
сонаты, сонатины
- детский альбом 2 тетради.

68. Хиндемит П. сюита 1922
- 3 сонаты

69. Чайковский П.И.
- Думка

- Детский альбом
- Времена года

70. Шопен Ф. сонаты

- баллада
- скерцо 4
- 4 экспромта

71. Шостакович Д.Д. сонаты 2

- 24 прелюдии
- 3 фантастических танца
- 10 Афоризмов

72. Штраус И. вальсы

- польки
- галопы
- марши

73. Шуберт Ф.вок

- циклы
- сонаты
- 6 музыкальных моментов

74. Шуман Р.

3 сонаты

- фантазия, токката
- циклы Бабочки
- Симфонические этюды
- карнавал
- Танцы давидсбюндлеров

75. Щедрин Р.К. сонаты

- 24 прелюдии и фуги
- Полифоническая тетрадь

76. Эрнесакс Г.Г. песни

- обработки

77. Эшпай А.Я.Сонатины

- легкие пьесы на темы народов Поволжья
- детский альбом

78. Шмитц М. Джазовые произведения: Для фортепиано. В.1., - М., 1982.
79. Джазовые и эстрадные композиции. – М., 1985.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗВУКОВЫЕ КОМПЬЮТЕРНЫЕ СИСТЕМЫ

Программы музыкальные конструкторы и автоаранжировщики.

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 ассоциируещейся 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 кororистических 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.

Способы анализа, классиф и традиции применения.

Тема. Основы электронной инструментовки.

Электронная инструментовка связана со структурированием тембра по 3 коорд простр – гориз (время формообразование), глуб (взаимод с факт)., вертик (рег баланс).

Роль тембра осознавалась с развитием дифференциального восприятия окраски звучания унисонов и соло, затем вокала и инструментов и наконец каждого из них.

С помощью изложения мысли в одном тембральном ключе стремились объединить разделы, прибегая к контрастам.

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.

Широкий диапазон вызывает безразличие учеников к нему. Не все звучание является равноценным в худ плане. Ровное звучание - низ тубы…

сдваивание – вживую леер и дуал. 2 цели- обобщении эфф, дополнение контраст тембр составляющих примментельно к огиб, факт и светлотн. при наложении со сходным рис огиб - ощущение обобщения. микст – фн колокола (с остр атакой и угас задержкой). С контрастными 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. интересно при смеш соло и анс= гоб стр, трубы хора, в результате неполного слияния можно идентефицировать каждый, но слышен и 3 как результат взаимовдействия.

Светлотность – при наложении со сходными и различными формантными составляющими = рожок + бутылочная флейта, 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 колорит (хриплость сакс, мягк массивность -стр, прозрач – колокольч, резк драм медь), характер асоц связей.

Раздел 3. **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-информация 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 А 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 раширить 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 тр3 (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 AC3 (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.

Раздел 5. **Тема. Звукозапись, редактирование и обработка эффектами в аудиоредакторе Adobe Audition2.**

Программы для записи и обработки звука

Следующий класс программ — это программы для работы с аудиоинформацией (звуком). Эти программы позволяют записывать живой звук и преобразовывать его, изменяя тембр, улучшая качество звучания, добавляя эффекты и т. д. В предыдущем разделе уже было рассказано о том, что современные программы-секвенсеры имеют возможность записи не только MIDI, но и звуковых дорожек. Однако для серьезной работы со звуковой информацией, как правило, требуется вызвать внешний аудиоредактор, то есть как раз программу для работы со звуком. В отличие от MIDI-секвенсеров, здесь качество программы определяется не только удобством и функциональностью интерфейса, не только наличием дополнительных утилит, но и собственно алгоритмами обработки. При одних и тех же условиях и параметрах на одном и том же звуковом материале разные программы могут дать совершенно непохожие результаты. Вообще говоря, звуковая информация — вещь «неуловимая»: порой незначительное изменение одного из многих параметров обработки может дать совершенно новый на слух результат. Так что, получив хорошие звуковые результаты, не поленитесь лишний раз записать получившийся файл на диск.

Рассмотрим две программы, в которых использованы наиболее удачные алгоритмы звуковой обработки.

Программа Sound Forge

Наиболее широкие возможности в области звуковых преобразований и эффектов на сегодня предоставляет программа Sound Forge (ее название переводится как «звуковая кузница»), которую выпустила компания Sonic Foundry. Внешний вид основного окна этой программы показан на рис. 8.1. В этой программе вы можете сотворить с оцифрованным звуком очень многое, включая обработку, монтаж, звуковые эффекты (в том числе экзотические), реставрацию и т. д. Здесь есть также возможность недеструктивного редактирования и простейшего синтеза. Программа поддерживает большое количество звуковых форматов.

Запись звука и устранение недостатков записи

Если вы начинаете работу со звуком с записи звукового источника, то записывающий модуль программы Sound Forge является для вас оптимальным инструментом. Рекомендую записывать звук в компьютер через программу Sound Forge, даже если в дальнейшем вы не планируете его обработку в этой программе.

Прежде чем начать запись, следует подготовить источник. Вы можете записывать звук с микрофона, с линейного входа звуковой карты, со встроенного синтезатора звуковой карты или со звукового компакт-диска, проигрываемого в дисководе CD-ROM. В последнем случае имейте в виду, что запись осуществляется путем двойного преобразования (цифровой сигнал в аналоговый и снова в цифровой). Если же вы хотите записать звук с компакт-диска напрямую в цифровом виде, то обычный способ записи вам не подойдет — для этого нужно использовать специальные программы, считывающие данные со звукового компакт-диска прямо в цифровом виде (это умеет делать, например, программа Nero Burning ROM, описанная в главе 6; кроме того, бывают программы, единственной функцией которых является считывание информации со звуковых компакт-дисков — например, AudioCatalyst от компании King). В большинстве звуковых карт есть также возможность записывать звук с общего выхода карты (например, для совмещения MIDI и аудио). Если у вас имеется цифровой интерфейс, то вы можете записывать звук и с другого цифрового устройства, например DAT-магнитофона или минидиска.

Вход звуковой карты, с которого будет осуществляться запись, можно выбрать с помощью системного микшера (см. рис. 7.62). О том, как это сделать, рассказано в разделе «Запись звуковой информации».

Если у вас в компьютере установлено несколько записывающих/воспроизводящих устройств (например, две звуковые карты или звуковая карта и отдельный цифровой интерфейс), то для работы в программе Sound Forge вы должны определить, каким устройством вы будете пользоваться для записи и каким для воспроизведения. Для этого выберите в ней из меню Options пункт Preferences, а затем вкладку Wave (рис. 8.2).

Для того чтобы начать запись, нажмите Ctrl+R или кнопку с красным кружком на панели Transport (рис. 8.3); можно также выбрать из меню Special пункт Transport и далее из подменю пункт Record. Перед вами появится окно, изображенное на рис. 8.4.

В верхней строчке этого окна указаны основные атрибуты оцифровки звука — частота дискретизации, разрешение и количество каналов. Вы не можете изменить эти атрибуты для текущего звукового окна. Если необходимо установить другие атрибуты, создайте новое звуковое окно, нажав на расположенную тут же кнопку

Программы многоканального сведения

В процессе работы со звуковым материалом часто возникает необходимость свести вместе звучание нескольких звуковых файлов подобно тому, как мы сводим вместе звучание всех параллельных дорожек многоканального магнитофона. Конечно, в принципе, такая возможность предусматривается и в программах звуковой обработки (вспомните функции Mix и Crossfade программы Sound Forge). Но в этом случае, будучи раз сведены вместе, звуковые файлы больше не поддаются разделению, а такая необходимость скорее всего возникнет в дальнейшем, даже если сегодня вы на 100% уверены в «правильности» сведения. Кроме того, сводить этим способом более двух файлов довольно-таки неудобно.

Поэтому для таких случаев разработан отдельный класс программ — это программы многоканального сведения звуковых файлов. Данные программы позволяют обращаться со звуковым материалом так же, как на многоканальном магнитофоне. Подобно тому, как во время сведения с многоканального магнитофона оперируют регуляторами на микшерском пульте и других студийных приборах, в этих программах оперируют параметрами воспроизведения каждой «дорожки» в отдельности. Сами звуковые файлы при этом остаются в неприкосновенности, так что по умолчанию такое редактирование является недеструктивным.

Использование программы Cool Edit Pro для многоканального сведения

Одной из самых удобных программ для многоканального сведения на PC является программа Cool Edit Pro. В главе 8 в разделе «Программа Cool Edit Pro» уже рассмотрен модуль программы Cool Edit Pro, предназначенный для звуковой обработки. Но в этой программе имеется и другой мощный модуль — модуль многоканального сведения (рис.

9.1). Переключение между модулями осуществляется с помощью кнопки, расположенной непосредственно под меню File, как показано на рисунке.

Здесь вы можете видеть несколько дорожек для размещения звуковых фрагментов. Всего программа позволяет использовать 64 дорожки, однако на экране одновременно вы можете видеть меньшее их количество, в зависимости от вертикального масштаба. Изменить вертикальный масштаб позволяют желтые кнопки со знаками «+» и «-», расположенные в правом нижнем углу. А перемещаться от верхней дорожки к нижней и наоборот позволяет правая вертикальная полоса, играющая роль полосы прокрутки (хотя внешне она на нее и не похожа). Снизу расположена такая же горизонтальная «полоса прокрутки» с нанесенной на нее временной шкалой. Расположенная в нижней части окна программы панель управления уже рассматривалась в предыдущей главе в разделе «Программа Cool Edit Pro».

Рассмотрим подробнее «заголовок» каждой дорожки. Расположены эти «заголовки» слева от дорожек. На рис. 9.2 такой «заголовок» показан крупным планом. Здесь вы можете видеть: название дорожки (сверху), ее смещение по панораме (окошко с синими символами, начинающимися с буквы «P»), ее смещение по громкости (окошко с зелеными символами, начинающимися с буквы «V»), кнопки с номером записывающего и воспроизводящего устройств, а также кнопки Mute (зеленая), Solo (желтая) и Record (красная).

Нажатие правой кнопки мыши на окошке смещения по панораме или по громкости позволяет отрегулировать это смещение. В окошке панорамы возможны значения от -100 (панорама смещена влево) до 100 (крайнее правое положение). Уровень громкости регулируется от -100 до +20 дБ.

Нажатие левой кнопки мыши на кнопке с номером устройства записи или воспроизведения позволяет выбрать устройство для данной дорожки. Если на вашем компьютере установлена только одна звуковая карта, то, скорее всего, придется выбирать из одного. Однако в некоторых случаях имеет смысл назначать разные дорожки разным устройствам записи и воспроизведения, присутствующим в системе.

Нажатие на зеленую кнопку Mute временно отключает звучание данной дорожки. Желтая кнопка Solo, напротив, позволяет прослушать лишь данную дорожку (или только те несколько дорожек, на которых нажата эта кнопка). Наконец, красная кнопка Record разрешает запись на данную дорожку с помощью кнопки записи на-панели управления в нижней части окна. Это означает, что при включении записи сигнал будет записываться именно на данную дорожку. Если красная кнопка Record нажата одновременно на двух или более дорожках, то при включении записи сигнал будет записываться на все эти дорожки одновременно.

Очень приятная особенность программы Cool Edit Pro — возможность недеструктивной редакции громкости и панорамы на каждой из дорожек путем рисования соответствующих огибающих. Отметив галочками пункты Show Pan Envelopes;H Show Volume Envelopes в меню View, вы разрешаете программе отобразить на экране соответственно панорамную и громкостную (амплитудную) огибающие. А поставив галочку в пункте Enable Envelope Editing в том же меню, вы разрешаете изменение этих огибающих. Теперь их можно редактировать графически с помощью левой кнопки мыши. Не забудьте, что зеленая огибающая относится к громкости, а синяя — к панораме. Вместо того чтобы отмечать галочками пункты меню, можно воспользоваться соответствующими кнопками.

Программа DDClip

Из программ, позволяющих сводить в одно целое звуковые, MIDI- и видеофайлы, выделяется программа DDClip, разработанная новосибирской компанией SoftLab. Хотя эта программа не позволяет оперировать звуковыми фрагментами столь же гибко, как Cool Edit Pro, она отличается возможностью обращаться с MIDI-фраг-ментами и

видеофрагментами практически так же, как и со звуковыми, что очень удобно. Вообще, эта программа имеет на редкость удобный и изящный пользовательский интерфейс.

Основное окно программы. Здесь вы увидите несколько одинаковых на первый взгляд дорожек. Две верхние предназначены для проигрывания видео, третья — для MIDI-фрагментов и остальные — для звуковых фрагментов. Символ слева от каждой дорожки указывает на ее предназначение.

Для того чтобы поместить звуковой фрагмент на дорожку, следует из меню File выбрать пункт Open Source File или просто нажать на клавишу F4. Появится диалоговое окно открытия файла. Выбрав имя файла и нажав на ОК, вы загружаете файл в программу. Теперь нужно щелчком мыши указать его местоположение в сведении (дорожку и время начала). Пока вы этого не сделали, файл будет показываться в виде черного прямоугольника под указателем мыши. Перемещая мышь по экрану и следя за черным прямоугольником, вы можете заранее оценить место начала и конца нашего звукового фрагмента в партитуре. Если вы поместите мышь не над звуковой, а над MIDI- или видеодорожкой, курсор примет вид перечеркнутого круга. Поместив фрагмент в партитуру, вы можете впоследствии произвольно перемещать его с помощью мыши. Таким же образом можно открыть и поместить в партитуру видео- и MIDI-файлы.

Здесь следует отметить одну приятную особенность программы DDClip: она может оперировать не только с целыми файлами, но и с их частями. Если вы щелкнете правой кнопкой мыши по звуковому, MIDI- или видеофрагменту и выберете из контекстного меню пункт Split clip, то в месте щелчка фрагмент будет «разрезан». После этого каждой его частью можно оперировать отдельно.

Программа Samplitude Программа Nuendo,*Vegas Pro, SAW plus и Session 8*

Редактирование звука в аудиоредакторе.

Монтаж деструктивный и недеструктивный

Простейший вид обработки звукового сигнала — монтаж (перестановка и удаление фрагментов записи). Методом монтажа может происходить подготовка радиопередач (например, интервью), создание простых текстозвуковых электронных композиций и пр. Раньше монтаж производился на магнитофонных записях. При монтаже магнитофонной записи оператор режет пленку, физически вырезая ненужные фрагменты и, в случае необходимости, вклеивая их в другие места ленты.

Преимущество компьютерного монтажа заключается, прежде всего, в его точности — вырезаемый фрагмент можно предварительно прослушать (или, наоборот, прослушать основную запись без этого фрагмента), точно определив его границы. Это необходимо не только для того, чтобы случайно «не отрезать лишнего» (хотя на компьютере и это не проблема, так как «вырезание» фрагмента можно отменить), но и для того, чтобы в месте «склейки» не возникало перепадов уровня, слышимых как щелчки, и т. п.

Кроме того, один вырезанный фрагмент можно «вклеивать» в разные места файла сколько угодно раз, да и вообще произвольно копировать звуковой материал, а также микшировать два различных сигнала, переворачивать сигнал (проигрывая с конца до начала) и инвертировать его фазу. Наконец, фрагменты можно резать, склеивать и переклеивать сколько угодно раз, тогда как при монтаже на пленке каждая склейка усиливает опасность разрыва ленты (по этой же причине о возможности многократных «переклеиваний» говорить обычно не приходится), а так называемый электронный монтаж (перезапись нужной последовательности фрагментов на другую ленту) обычно тоже делают за одну-две перезаписи (поскольку каждая перезапись ухудшает качество).

Работа в Adobe Audition2

В программе для обычного монтажа используются стандартные команды копирования через буфер обмена. Для того чтобы вырезать выделенный фрагмент и поместить его в буфер обмена, нажмите Ctrl+X (или выберите из меню Edit пункт Cut), а для копирования фрагмента в буфер обмена следует нажать Ctrl+C (или выбрать из меню Edit пункт Copy). Само выделение фрагмента можно осуществить графически мышью, а

можно установить цифровые значения начала и конца выделяемого фрагмента в окне Set Selection, которое открывается при нажатии Ctrl+D. Если вы предполагаете вырезать выделенный фрагмент, то у вас есть возможность предварительно прослушать отрывок записи без выделенного фрагмента, чтобы удостовериться, что выделение сделано правильно. Для этого нужно нажать Ctrl+K (или выбрать из меню Edit пункт Preview Cut/Cursor).

Типы эффектов. После записи оцифрованного звукового сигнала, синтеза или сэмплирования, а также в процессе исполнения к основному звуку часто добавляют различные звуковые эффекты. Это делается обычно с целью «улучшить» звучание — придать звуку естественность, поместить в некое виртуальное пространство, сгладить шероховатости исполнения и т. П. Они могут быть реализованы как в виде отдельных студийных приборов, так и в виде различных функций или подключаемых модулей какой-либо программы звуковой обработки

Искажения. Гитаристам обычно очень хорошо знаком также эффект «вау-вау», который на слух несколько напоминает флэнджер или фазер. Однако в его основе лежит несколько иной принцип — сигнал пропускается через полосовой фильтр, «срезая» амплитудные пики на звуковой волне, порождая довольно громкие высокочастотные составляющие. При этом центральная частота этого фильтра быстро изменяется, может меняться во времени также ширина полосы пропускания.

Динамическая компрессия сужает динамический диапазон выходного сигнала. Так называемый «гэппер» («прореживает» звуковую волну очень короткими фрагментами тишины, будучи примененным к речевому сигналу, создает «голос робота»).

Эффекты частотной психоакустической обработки (виталайзер, максимайзер, энхансер, эффект расширения стереобазы и т. д. Вспомогательным в этом случае является модуль кроссовера, разделяющий звук на частотные полосы.

Обработка звука в аудиоредакторе.

Звуковые эффекты

В программе предусмотрено большое число различных звуковых эффектов. Их можно применять как для помещения записанного звука в «искусственную акустику» и «улучшения» его звучания, так и для изменения «до неузнаваемости».

Прежде всего, имеется возможность сжатия или растяжения звука во времени. Для этого следует выбрать из меню Process пункт Time Compress/Expand. В этом окне под горизонтальной чертой показана продолжительность вашего исходного звука (строчка Original length). В поле Final length требуется ввести желаемую продолжительность звука после преобразования. Весь звуковой сигнал будет соответствующим образом сжат или растянут.

Заметим, что при сжатии и растяжении звука во времени неизбежно возникают небольшие искажения. Эти искажения могут носить различный характер в зависимости от алгоритма преобразования. Какой из способов преобразования окажется наиболее «чистым», целиком зависит от характера исходного сигнала. Вам предлагается выбрать любой из 26 возможных алгоритмов преобразования (поле Mode). Все алгоритмы пронумерованы и имеют в названии пояснение. Например, «Speech» означает, что данный алгоритм лучше применять при преобразовании речевого сигнала, «Drums» — при преобразовании звука ударных инструментов и т. д.

Следующий интересный эффект — транспозиция (изменение высоты) звукового сигнала. Для этого в программе имеется два способа.

Теперь рассмотрим еще один вид звукового эффекта — вибрато. Эффект вибрато достигается с помощью периодического изменения частоты или амплитуды сигнала. Другими словами, исходный сигнал модулируется по частоте или амплитуде другим периодическим сигналом. Для того чтобы такая модуляция исходного сигнала воспринималась как вибрато, необходимо, чтобы частота модулирующего сигнала была относительно невысокой — не превышала 20 Гц (частота реального вибрато на

акустических инструментах и в пении обычно колеблется в пределах 5-7 Гц). При более высоких частотах модулирующего сигнала она начинает восприниматься как одна из составляющих звука.

Для получения эффекта эха выберите из меню Effects пункт Delay/Echo и далее подпункт Simple. Здесь вы можете установить уровень прямого и задержанного сигналов (Dry out и Delay out), а также время задержки (Delay time). Можно даже сделать ваше эхо многократно повторяющимся, отметив галочкой пункт Multiple delays/echoes. В этом случае необходимо установить также общее время затухания отражений (Decay time).

Если вы выберете из меню Effects'пункт Reverb, то перед вами откроется окно реверберации. С ее помощью вы можете создать вокруг звука реалистичный эффект нахождения в том или ином помещении. Режимы реверберации (выпадающее меню Reverberation mode) существуют здесь в виде «черных ящиков» и различаются по названиям (например, Concert Hall — концертный зал, Small room — маленькая комната и т. п.). Тем не менее допускается регулировка «стиля» пучка первичных отражений (выпадающее меню Early reflections style), общего времени затухания (движок Decay time) и времени предзадержки (движок Pre-delay). Помимо этого, три вертикальных ползунковых регулятора позволяют контролировать выходной уровень прямого сигнала (Dry out), реверберированного сигнала (Reverb out) и отдельно — пучка первичных отражений (Early out). Заметьте, что такое преобразование не изменяет длину звука, то есть если вы выберете реверберацию с длинным «хвостом» (большим значением времени затухания), то в конце исходного сигнала должно быть соответствующее количество тишины, иначе «хвост» реверберации окажется грубо обрезанным посередине, что всегда производит неприятное впечатление.

Функция Parametric Equalizer (рис. 8.70) представляет собой пятиполосный параметрический эквалайзер с возможностью изменения формы нижнего и верхнего срезов фильтров. Поддерживается также возможность Preview, а выходная спектральная огибающая отображается на графике.

Функция Distortion искажает сигнал в соответствии с графиком, который вы можете нарисовать сами. По горизонтальной оси здесь отложен входной уровень, а по вертикальной — выходной. Переключатель Spline Curves преобразует ломаную линию графика в плавную кривую. Если снять галочку с переключателя Symmetric, то можно задать различные кривые амплитудного преобразования для положительных значений амплитуды (вкладка Positive) и для отрицательных (вкладка Negative).

В меню Transform есть еще один пункт, Time/Pitch, содержащий всего один подпункт — функцию Stretch. Здесь в секции Stretching Mode вы выбираете тип преобразования: растяжение/сжатие во времени без изменения высоты (Time Stretch), сдвиг по высоте без изменения длительности (Pitch Shift) и простая транспозиция, возникающая при проигрывании с другой скоростью (Resample). В первых двух случаях в секции Pitch and Time settings вы можете попытаться установить параметры алгоритма компенсации длительности/высоты. Если же вы не знаете, какие значения лучше ввести'В этой секции, отметьте галочкой переключатель Choose appropriate defaults, и программа сама постарается сделать выбор.

Как убрать голос из записи

Ответ прост - никакая. Обычно цель подобных действий - получить чистую мелодию, без вокала. Для автоматических средств это сверхзадача, поскольку программа (или прибор) способна лишь убрать голос, точнее удалить все его частотно-амплитудные составляющие из записи (если, конечно, есть аналогичный "образцовый" голос). При этом та музыка, что была "под" голосом лишится этих составляющих в той же степени (потому что отличить звук получившийся от наложения голоса и музыки друг на друга от звука получившегося иначе, но имеющего те же характеристики, не получится) - возникнут "провалы", восстановить которые уже невозможно. Более того – в силу разных причин (широта спектра голоса, ограниченные возможности фильтров, деление диапазона на

ограниченные фрагменты и пр.) удаляемых составляющих будет немного больше, чем нужно – что придаст конечному результату совсем уж несуразный вид. Конечно, с голосом можно "бороться" как с обычным шумом: противофазой, "наклейкой" неиспорченного материала, эквалайзером, фильтрами и т.д.

О переводе MIDI в WAV или MP3 и обратно

К нашему великому сожалению интерес к этой теме не угасает, а очень даже наоборот – так что придётся написать еще несколько пустых слов на эту тему (очень надеюсь, что это руководство поможет читателю осознать что проблема, ставшая основой моего повествования, скорее философская, чем техническая). Ну что ж, если вам так хочется узнать, в чем смысл жизни, я попробую рассказать где его искать (Пока его никто не нашёл – но, может вам повезёт?).

Многое из того, что должно было быть написано – было опущено (главная задача этой статьи – заставить своего читателя читать другие статьи на MIDI.Ru и составить собственное мнение по проблеме. Проблеме?).

Тема. Типы звукового синтеза и сэмплирование.

Формы объектов диктуют нам методы синтеза. Рассмотрим техническую сторону процесса синтеза, а именно в каких случаях применим тот или иной метод синтеза. Звуковым *синтезом* называют процесс построения спектров при помощи генерации простых волновых форм и их последующей обработки. Большинство методов синтеза основано на оперировании чистыми тонами — синусоидальными волновыми формами, в спектре которых присутствует всего одна составляющая. Однако к простейшим волновым формам относят и некоторые другие периодические сигналы (прямоугольные, пилообразные, треугольные), а также шумы, то есть случайные сигналы. Применение синтеза в большинстве случаев обусловлено задачей авторизации аранжировки – придания музыкальному материалу каких-либо вызванных субъективным видением аранжировщика особенных содержательных значений, что связано с внесением в текст тех или иных изменений звуковых параметров. С целью обогащения фактуры добавляются исполнительские штрихи, вызывающие конкретизирующие музыкально- образные ассоциации, или они же используются в качестве основы, переосмысливающей в той или иной мере этот образ. Данная работа пересекается с звукорежиссерской работой по части обработки эффектами: здесь также могут затрагиваться различные трансформации параметров звука: врем сжатие/ растяжение, транспонирование по высоте, частотная и амплитудная модуляции, задержки, кластерная аугментация и т.д. Отличие в том, что в данном случае процесс синтеза нацелен на создание заготовок, а при звукорежиссерской обработке – на совершенствование композиции.

В процессе развития музыкальных компьютерных технологий появлялись различные типы синтезов (6). К параметральному направлению, которое подразумевает электронный синтез на основе искусственных волновых форм и математических формул относятся методы: амплитудной и частотной модуляции, аддитивный, вычитающий (субтрактивный), метод физического моделирования (программирование), а к натуральному направлению, где источником является живой зафиксированный звук относятся сэмплерный или таблично-волновой метод (подразделяются на гранулированный и линейно-арифметический). Выбор типа синтеза зависит от цели его выполнения. Их может быть два: либо соответствие аналогу (акустическому инструменту), либо необычность звучания. В нашем случае стоит вторая задача – создание оригинального тембра-сонора. В были выявлены качественные оценки характеристик типов синтеза на основе таких параметров, как соответствие управления реальным физическим параметрам, сходство с натуральным звучанием, степень возможной трансформации, простота управления, диапазон типов синтезированных звучаний и выведена их суммарная качественная оценка. По общим результатам метод физического моделирования следует считать Вершиной сложности, результативности и совершенства среди разработок в параметральном направлении генерации звука помощью

устройств. Мы будем выбирать подходящие типы синтеза в соответствии с поставленной нами целью, ориентируясь на наиболее высокие показатели степени возможной трансформации и диапазона типов синтезированных звучаний. Наш количественный анализ показал, что наиболее низкие показатели возможных трансформаций в методах синтеза живого звука (семплирования), а параметр диапазона звучаний у всех методов дал разный результат, но наиболее высокий у аддитивного, а наиболее маленький у частотно-модуляционного (который, кстати, является основным в функциях синтезаторов). В целом как оказалось, нет какого-либо одного подхода, обеспечивающего высокие оценки для выбранных характеристик. По этой причине в современных моделях ЭМИ указанные методы нередко представлены не в своем «чистом» виде, а как сочетания. Например, частная модуляция имеет «включения» аддитивного, разностного синтеза и дополнена таблично-волновым и сэмплерно-разностным. Многие современные ЭМИ уже не соответсвуют простой концепции музыкального инструмента и являются комплексами и музыкальными рабочими станциями (Music work Station), реализующим методы синтеза на основе как параметральных, так и натуральных подходов. Станции наделены дополнительными функциями – программирование оркестрового произведения, набор партитур и редактирование для печати, запись и редактирование звука и многое другое. Подобные модели делают современные ЭМИ удобным и незаменимым орудием. С выпуском в начале 80 гг серийного образца VL-1 японской корпорацией Ямаха музыканты получили возможность пополнить парк оборудования принципиально новым инструментом с уникальной возможностью синтеза в реальном времени. Речь идет о живой компьютерной музыке. Появляется возможность синтезировать звуки, имеющие «акустическую физическую» природу, не имеющие реальных аналогов – ветер, шум моря. Кроме того, математические модели в отличие от реальных физических прототипов – акустических инструментов, могут быть изменены в процессе синтеза в достаточно широких пределах. Например, при «извлечении» «смычком» «корпус скрипки» мог периодически с частотой 5-15 Гц менять геометрию, а «отверстия» в корпусе флейты могли плавно менять свое местоположение и тп. Эффекты позволили расширить множество синтезированных звуков, сохраняя их естественную природу. На основании этого мы можем сделать вывод, что для создания качественного материала для сонорной композиции следует ориентироваться на рабочую станцию, либо на компьютер, а именно программирование и аддитивный синтез, не исключая другие в конкретных ситуациях. В случае с простым синтезатором, можно осуществлять синтез на компьютере с дальнейшим его загружением в банк синтезатора. При этом необходимо знать с кактми моделями может взаимодействовать твой инструмент (указано в паспорте инструмента) и помнить о несоответствии файла старой модели синтезатора одной фирмы по отношению к новой (при этом наоборот: файл более новой модели инструмент старой модели способен «увидеть»). То же правило относится и к моменту конвертирования готвоых композиций с одного инструмента на другой.

Как было отмечено Красильниковым, продукты синтеза делятся на 3 вида – тоновый, сонорный и занимающий промежуточное положение. Характерные признаки первого – тоновая различимость и стандартная огибающая с острой атакой, позволяющей использовать тембр в фактуре традиционного типа – гомофонно-гармонической, полифонической, гетерополифонической и др, с характерной линеарностью развертывания. Второй вид – сонор, красочное звуковое пятно не обладает тоновой различимостью и не может выполнять какую либо функцию. Третий вид – сочетает признаки первого и второго - тоновый материал с размытой звуковысотной основой или сонор, отличающийся тоновой различимостью. Все 3 вида обладают фактурными и формообразующими функциями, ассоциативно-колористическим потенциалом. Соноры могут иметь определенную фактуру, выполняющую какую-либо функцию, а также вызвать предметные ассоциации. Однако их применение имеет разные назначения. Первый вид – универсальный по своим функциям, его применение не вызывает

необходимость корректировать текст оригинала, но при этом он вносит свежую окраску в облик. 1 способ – создание короткого сонора с атакой на правах ударного (роль акцентов, ритмических фигур, оживляющих необычной краской рисунок). 2 способ – менее яркие с медленной атакой и длением, которые выполняют фоновую роль – наподобие шумовой педали. 3 - промежуточные синтезированные тембры ориентированы на красочное обогащение и связаны с ритмическими и фоновыми функциями. Если они предстают в виде размытых тонов, то им доступны все функции. При этом сама фактура претерпевает значительные изменения: голоса с медленной атакой и расцвечивающейся из пятна и растворяющейся в нем тоновой основой обусловят замедление движения и разрежение плотности изложения, что неизбежно приведет к переосмыслению строя.

По мнению Красильникова взаимодействие структур сонора и фактуры построено на обратной зависимости. Чем сложнее структура сонора, тем проще фактура, вплоть до того, что одного насыщенного сонора будет достаточно для формирования фактуры в ее полном виде. Зато сама фактура обретает черты архаичного одноэлементного склада – монодии. Существует обратная зависимость между объемом сонора и их оптимальным числом в одновременном звучании. Чем больше сонор заполняет объем по горизонтали, вертикали и глубине, тем меньше подлежит использованию таких соноров без риска вызвать перегрузку акустического пространства (его загрязнение).

Таким образом, синтез позволяет обогатить, трансформировать текст в соответствии с замыслом. Само по себе обращение к сонору не определяет высокое художественное качество, а только если оно мотивировано содержат задачами и продукты синтеза вплетены в фактуру композиции на основе системных связей с другими элементами. Также фактором художественности применения является выделение «свободного поля игры».

Рассмотрим подробнее, какие из перечисленных методов синтеза и в каких творческих моментах более приемлемы.

Наиболее распространенный в ЭМИ 1) *аналогово-модулирующий* синтез, который касается формирования источника, выстраивания его огибающей волновой формы звука (амплитудно-частотной характеристики), частной коррекции и настройки исполнительских регуляторов – вибрато, портаменто, глиссандо (по 12 параметрам). Звуковые карты компьютеров, как правило, помимо WT-синтезаторов оснащаются синтезаторами, работающими методом частотной модуляции. Этот метод позволяет из минимального числа синусоидальных генераторов (в FM их принято называть операторами) получить сколь угодно сложные спектры. Сигнал с выхода модулирующего оператора поступает на частотный вход несущего, складываясь с его собственной частотой. Таким образом, уменьшать или увеличивать количество составляющих результирующего спектра можно, просто регулируя выходной уровень модулирующего оператора. Индекс модуляции, который определяется как отношение частотного отклонения к частоте модулирующего сигнала.

Поскольку результатом простого FM-синтеза будет спектр, состоящий из компонент, частоты которых являются суммой или разностью несущей частоты и модулирующей частоты, умноженной на коэффициент, то необходимо знать и понятие коэффициента, который обычно принимает любые целые значения от нуля до величины индекса модуляции, увеличенного на 2. При этом амплитуда (а) является значением функции Бесселя, порядок которой равен данному значению коэффициента, а аргумент — индексу модуляции.

Еще большие возможности отрываются при использовании сложного частотно-модуляционного синтеза, с применением одновременно трех и более операторов (но обычно не больше шести). Всего существует 5 логических способов работы модуляторов: а — параллельные несущие, независимые модуляторы; б— параллельные несущие, один модулятор; в— один несущий, несколько модуляторов; г— цепочка модуляторов; д— модуляция с обратной связью. Во втором случае количество составляющих в

результирующем спектре резко возрастает, так как положительные и отрицательные значения произведений модулирующих частот на их коэффициенты складываются с несущей частотой в произвольных комбинациях. 3) Наиболее интересных результатов такой способ частотной модуляции позволяет достичь в том случае, если один из модулирующих операторов имеет частоту, лежащую ниже звукового диапазона. При этом спектр получившегося звука получает характерное «утолщение» каждой гармонической составляющей, что придает звучанию характерный «живой» оттенок за счет биений, слышимых на каждой гармонической составляющей.4) «цепная» модуляция – результирующий спектр будет содержать составляющие на тех же частотах, что и в предыдущем случае, но амплитудное соотношение их будет несколько иным.5) с точки зрения получаемого спектра этот случай аналогичен предыдущему.

Простым называется тип FM-синтеза, при котором в синтезе участвуют всего два оператора и один из них модулирует другой. Самый простейший способ выполнения синтеза на компьютере – генерирование звука с помощью *4 операторного модуля FM-синтеза* с выбором конфигурации соединения виртуальных операторов-модуляторов (выбрать форму волны указать частоту и громкость). При этом нужно указать частоту и индекс модуляции модулирующего сигнала и громкость выходящего оператора (низкую у модулирующего во избежание перемодуляции), также можно установить индекс обратной связи оператора. С помощью этого метода можно сгенерировать отдельный *шум разного цвета* (белый, розовый, коричневый) с различным стилем генерации (моно или эффектами пространственности). При формантном синтезе из 5 операторов, создающийся эффект частотного вибрато и амплитудного (тремоло) распространяется на весь звук (частота и амплитуда меняется с помощью огибающих). При шестиоператорном FM-синтезе можно выбирать один из 32 алгоритмов соединения шести операторов. С помощью частотной модуляции можно получить сколь угодно сложные спектры. Сигнал с выхода модулирующего оператора поступает на частотный вход несущего, складываясь с его собственной частотой. Таким образом, уменьшать или увеличивать количество составляющих результирующего спектра можно, просто регулируя выходной уровень модулирующего оператора (при индексе модуляции). Методы FM-синтеза могут оказаться просто незаменимыми при решении различных нестандартных творческих задач.

Есть модули, которые моделируют исполнительский шум (щипок струны): шумовой посыл плюс цифровая задержка с обратной связью осуществляется с помощью алгоритма Карлуса-Стронга. Некоторые модули моделируют сигнал с помощью математических функций: порабола, гипербола, график функций Бесселя, либо просто создают звук на основе изменений значений параметра (портаменто). Другие позволяют составить любую последовательность из имеющихся шаблонов, именуются волновыми секвенсорами.

Интересные возможности представляет 2) *аддитивный синтез,* построенный на принципе сложения сигналов. Синтезируемый звук может состоять из нескольких (5-10) составляющих (гармоник), каждая из которых может регулироваться по частоте и амплитуде (при этом указывается не абсолютная частота, а отношение к базовой частоте). Нужно указать глубину и скорость модуляции. На компьютере могут изменяться все параметры по отдельности для каждой составляющей: громкость, длина, форма, фазовые параметры и амплитудная огибающая. На синтезаторе же изменение параметров происходит применительно к общему звуку в целом. Однако звуки, построенные при помощи аддитивного синтеза, обычно не отличаются богатством спектра: они состоят не более чем из десяти компонент и могут использоваться *для имитации простых тембров* типа флейты, некоторых органных регистров и т. П. Если при аддитивном синтезе все спектральные составляющие звука складываются в гармонический звукоряд, такой метод называют гармоническим синтезом. В тембрах «струнного типа» волновая форма близка к пилообразной, а значит, в спектре должны присутствовать все гармоники от 1-й и как минимум до 12-й. Кроме того, вокруг каждой гармоники необходимо построить

небольшие области шумовых призвуков, иначе тембр будет звучать пусто. Для построения таких шумовых областей необходимо задействовать по крайней мере по 6 генераторов для каждой гармоники (меньшее их количество только «загрязнит» звук, не придав ему никакой «живости»). Поэтому в этом случае является долгим.

Звуки окружающего мира путем цифровой обработки могут быть изменены до полной неузнаваемости большинством сэмплеров прямо в процессе прослушивания звука. Если при 3 методе *кольцевой модуляции* на вход подать более сложные сигналы, то мы можем получить звуки с ярко выраженным звенящим оттенком. При использовании кольцевой модуляции из двух звуков, имеющих гармонические спектры, на выходе часто получаются негармонические спектры. Можно получать весьма сложные спектры, их получением крайне трудно управлять и, кроме того, почти все они легко узнаются по неизменному «зудящее-звенящему» призвуку. Это сильно ограничивает область применения данного вида звукового синтеза. Для тех особо сложных случаев, когда подобрать начало и окончание петли чрезвычайно сложно, во многих сэмплерах предусмотрен режим двунаправленной петли. Применение двунаправленной петли дает довольно специфический эффект, но иногда помогает решить проблему. Данный метод целесообразен, если целью ставится имитация акустических инструментов, то предпочтительнее пользоваться «волнотабличным» методом.

Для *имитации акустических инструментов* сегодня имеются более подходящие средства, но в случае дефицита памяти: в волновую таблицу записывается только атака звука (небольшой начальный фрагмент длительностью 0,2 с или менее), а далее к этому маленькому сэмплу «приклеивается» (встык или методом перекрестного слияния) синтезированное методом частотной модуляции продолжение. Поскольку для «узнавания» тембра особенно важен именно момент атаки, такая имитация на слух в большинстве случаев почти не отличается от имитации методом сэмплирования – *метод соединения 2 синтезов.*

Субтрактивный синтез (вычитающий). Одним из простейших звуковых сигналов является так называемый случайный сигнал, спектр которого близок к спектру белого шума. При помощи различных из этого спектра вырезаются все ненужные спектральные компоненты, после чего остаются только необходимые. Поскольку в исходном сигнале присутствует очень большое количество спектральных составляющих, очень сложно настроить фильтры так, чтобы срезать все ненужное. В результате у звуков, синтезированных методом субтрактивного синтеза, практически всегда есть «лишние» шумовые призвуки, и пользоваться им можно только для создания специфических звуков с *шумовой окраской*.

Фрактальный синтез в основе которого лежит построение графических фракталов. В результате получаются довольно интересные *звуковые «пятна»,* стремительно изменяющиеся во времени. Они совершенно непригодны для построения аккордов или исполнения мелодических линий, а в большинстве случаев *не могут быть и смешаны с какой бы то ни было музыкальной фактурой*, однако интересны сами по себе. Такой звук может появиться не более, чем один-два раза за музыкальную пьесу, поскольку его сложный, меняющийся спектр больше напоминает короткий музыкальный фрагмент.

Тема. Виртуальные и интерактивные синтезаторы.

Модули синтеза в программах звуковой обработки

В звуковых программах, рассмотренных в главе 8, в большинстве случаев за основу берется заранее записанный звуковой фрагмент. А что, если попробовать создать звук внутри компьютера «с нуля»? Для имитации существующих оркестровых тембров такой способ, может быть, и меньше подходит, однако он позволяет создать доселе невиданные, оригинальные тембры.

Для этого, разумеется, также существуют программные средства, использующие алгоритмы звукового синтеза (некоторые из них описаны в главе 2). Вообще говоря,

первая фраза этого раздела верна лишь отчасти, поскольку в программах Sound Forge и Cool Edit Pro имеются возможности, хоть и небольшие, для звукового синтеза.

Так, в программе Sound Forge есть меню Tools, а в нем — пункт Synthesis. При его выборе появляется подменю, которое состоит всего из трех пунктов.

Программирование» музыки. Общие сведения о C-Sound

Однако есть программный продукт, позволяющий легко редактировать музыкальные алгоритмы и создавать новые, тонко регулировать мельчайшие параметры каждого звука — просто мечта музыканта. Кроме всего прочего, он еще и совершенно бесплатный! Речь идет об универсальной системе «программирования» музыки — программе C-Sound.

Построение простейшего «инструмента»

Как уже говорилось, ore-файл представляет собой описание «инструментария» для вашей музыки. Он может содержать описание одного или нескольких «инструментов», ссылки на которые будут появляться у каждой «ноты» в sco-файле.

Описание каждого «инструмента» должно начинаться о ключевого слова instr и заканчиваться словом endi п. После слова i nstr обязательно должен быть указан идентификационный номер этого «инструмента». Описание каждого «инструмента» должно быть завершено словом endin до начала описания следующего инструмента. Описания «инструментов» не могут быть вложены друг в друга: instr 1 ... (описание) endin instr 2 ... (описание) endin instr 3 ... (описание) endin и т. д.

Однако еще до начала описания первого «инструмента» в ore-файле необходимо поместить так называемый заголовок, в котором указываются ключевые параметры для данной композиции. Этих параметров четыре:

sr — частота вычисления аудиосигнала (собственно говоря, частота дискретизации, sample rate);

kr — частота вычисления контрольного сигнала (control rate): -для ускорения вычислительного процесса некоторые медленно изменяющиеся значения рекомендуется вычислять с этой частотой;

ksmps — это просто-напросто величина sr/kr. Вообще говоря, загадка, почему не поручили вычисление этой величины компьютеру. Может быть, для проверки способностей пользователя?

nchnls — количество каналов на выходе; здесь возможны только следующие значения: 1 — моно, 2 — стерео или 4 — квадро.

Вот, например, типичный заголовок ore-файла (для Windows-окружения):

```
Si-44100
kr=3675
ksmps=12
nchnls-2
... (и т. д. )
```

После заголовка следуют собственно описания инструментов. Ключевым в описании инструмента является оператор out (для двух каналов — cuts). В качестве его операнда нужно указать объект, который вы как бы «присоединяете» к звуковому выходу — другими словами, то, что звучит. Этим объектом обычно является ссылка на строку с соответствующим оператором. Рассмотрим такой элементарный пример:

```
sr=44100
kr=3675
ksmps=12
nchnls-1 instr 1
asndoscil 15000,220.1 out asnd endin
```

Этот ore-файл описывает простейший инструмент, который «умеет» играть только одну ноту («ля» малой октавы) на одной громкости, одним тембром (каким — указывается в sco-файле). Здесь строка «out asnd» означает, что выходным результатом

данного инструмента является сигнал, который генерируется в строке, помеченной asnd. В этой строке вы можете видеть оператор oscil, один из важнейших в C-Sound, — он генерирует периодический сигнал. Оператор oscil требует трех операндов: первый определяет амплитуду сигнала, второй — его частоту и третий — номер волновой таблицы, находящейся в sco-файле. В данном примере амплитуда сигнала равна 15 000 единиц, а частота — 220 герцам. Тембр определяется волновой таблицей № 1 (должна быть в sco-файле).

Теперь приведем пример sco-файла для описанного выше простейшего «инструмента»:

```
f1   0   512   10   1
i1   0   1
i1   1   1
i1   3   10
e
```

Если скомпилировать два этих файла, получим в результате звук «ля» малой октавы, исполняемый синусоидальным тембром три раза: два раза по одной секунде и затем, после секундной паузы — 10 секунд.

Звуковой 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».

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.

Мультимедийные технологии в музыкальном образовании Обработка видеоматериала.

Видеодорожки в секвенсоре предназначены для создания клипа, также мастер-дорожка, масштабирование, эффекты, микшерный пульт, связь с Интернетом, изменение темпа, одновременное изменение характеристик на каждой дорожке и всего сонга, запись на носитель, возврат назад до 3 шагов, локаторы для синхронизации дорожек, отдельные регуляторы каналов, сохранение нерусифицированное не только в виде FMD проекта с отдельными дорожками, но и сведенной записи, как многоканальный секвенсор с возможностью записи с микрофоном и автоматическим сведением в одну дорожку с настройками параметров в реальном времени и выстраиванием графика изменения каждого эффекта, конвертирование mp3 файла в wav.

Клиппирование звукового и видео материала в музыкальных программах-секвенсорах.

Работа с видео в Cubase

Cubase SX можно использовать для создания звукового трека к фильму. При этом можно использовать студийный видеомагнитофон, синхронизированный с Cubase SX по временному коду или импортировать видеофайл непосредственно в проект. Cubase SX может выступать в роли плеера видеофайлов, что позволяет подгонять звук и музыку под

видеоизображение. Для воспроизведения видео может использоваться один из трех API: DirectShow, QuickTime, Video for Windows. Если установлена плата ввода/вывода видео и соответствующие драйверы, то воспроизведение видеоданных может осуществляться на аппаратном уровне с выводом видеосигнала на отдельный видеомонитор. Если же у вас нет никакого специального оборудования, видео может воспроизводиться программно, в одном из окон Cubase SX. Однако любые операции с видео, даже простое воспроизведение, создают ощутимую нагрузку на процессор. Результатом работы над звуковой дорожкой, в конечном счете, будет звуковой файл, который нужно будет объединять с видео с помощью видеоредактора или другого специального программного обеспечения. Поэтому качество, с которым видео будет воспроизводиться в Cubase SX, не имеет особого значения. Главное, чтобы вы могли ориентироваться в видеофильме. Специально для работы в Cubase SX вы можете создать версию видеофайла с низкой разрешающей способностью видеоизображения и, как следствие, не создающего существенной нагрузки на процессор при воспроизведении. Импорт видео в проект осуществляется командой **File > Import > Video File** или средствами окна **Pool** . После импорта видеофайла в проект автоматически будет создан видеотрек, на котором будет размещено импортированное видеосообщение. При импорте видеофайлы никогда не копируются в каталог проекта. В проекте на эти файлы сохраняется лишь ссылка. Если видеофайл содержит звуковую дорожку, то она будет импортирована в проект в виде звукового сообщения, размещенного на аудиотреке.

Видеосообщение представляет собой поименованный объект, содержащий ссылку на видеофайл. Вы можете выполнять минимальный набор действий над видеосообщениями (перемещать, разрезать, удалять, изменять атрибуты, которых очень немного). На видеотреке может располагаться несколько видеосообщений. В проекте может быть всего один видеотрек. При записи/воспроизведении проекта видео будет воспроизводиться в отдельном окне, которое вызывается командой главного меню Devices > Video или клавишей.

Для того чтобы настроить параметры вывода видеоизображения, доступные в Cubase SX, в списке **Devices** окна Device Setup, вызываемого командой Devices > Device Setup, выберите Video Player). В правой части окна будут доступны следующие параметры:

- **Playback Method** способ воспроизведения (**DirectShow Video, QuickTime, Video for Windows**);
- **Video Window** - размер окна, в котором будет выводиться видеоизображение (Big Size - размер окна будет соответствовать разрешающей способности видеоизображения,**Small Size** четверть площади исходного видеоизображения, Tiny Size - совсем маленькая картинка).

Опции отображения видеосообщений доступны в секции Event Display > Video окна Preferences, вызываемого командой главного меню **File Preferences.**

Опция фактически одна: **Show Video Thumbnails** - отображать маленькие картинки из видеоизображения вдоль видеосообщения. В поле **Video Cache Size** задается размер буфера, выделенного для этой цели. Если прорисовка картинок будет занимать слишком много времени, можно попытаться увеличить размер буфера. Подведем итог. Вы можете импортировать видео в Cubase SX, создавать звуковую дорожку под это видео и экспортировать ее в виде звукового файла.

РЕДАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОГРАММ

Тема 1. Обработка звука при помощи компьютера

Звук – физическое явление, представляющее собой распространение в виде упругих волн механических колебаний в твёрдой, жидкой или газообразной среде. В узком смысле под звуком имеют в виду эти колебания, рассматриваемые в связи с тем, как они воспринимаются органами чувств животных и человека.

Как и любая волна, звук характеризуется амплитудой. Обычный человек способен слышать звуковые колебания в диапазоне частот от 16-20 Гц до 15-20 кГц. Звук ниже диапазона слышимости человека называют инфразвуком; выше: до 1 ГГц, – ультразвуком, от 1 ГГц – гиперзвуком. Громкость звука сложным образом зависит от эффективного звукового давления, частоты и формы колебаний, а высота звука – не только от частоты, но и от величины звукового давления.

Среди слышимых звуков следует особо выделить фонетические, речевые звуки и фонемы (из которых состоит устная речь) и музыкальные звуки (из которых состоит музыка). Музыкальные звуки содержат не один, а несколько тонов, а иногда и шумовые компоненты в широком диапазоне частот.

Аппаратные средства обработки звуковой информации

Даже первые электронно-вычислительные машины отличались от калькуляторов и больших компьютеров тем, что они могли издавать звуки с помощью маленького динамика, установленного в их корпусе. И хотя акустические возможности PC были более чем скромными, уже на заре компьютерной эры появились музыкальные редакторы, с помощью которых можно было создать «звуковой файл» для подключения к той или иной программе, написанной пользователем.

В 1989 г., как только появились звуковые карты, перед пользователями открылись новые перспективы. Появилась новая *(звуковая) подсистема* – комплекс программно-аппаратных средств, предназначенный для:

- **записи звуковых сигналов**, поступающих от внешних источников, например микрофона или магнитофона. В процессе записи входные аналоговые звуковые сигналы преобразуются в цифровые и далее могут быть сохранены на винчестере PC;
- **воспроизведения записанных** ранее звуковых данных с помощью внешней акустической системы или головных телефонов (наушников). При воспроизведении звуковой сигнал считывается с носителя информации, преобразуется из цифрового в аналоговый и направляется к акустической системе;
- **микширования** (смешивания) при записи или воспроизведении сигналов от нескольких источников;
- **одновременной записи и воспроизведения** звуковых сигналов;
- **обработки** звуковых сигналов – редактирования, объединения или разделения фрагментов сигнала, фильтрации, изменения его уровня и т.п.;
- **управления панорамой стереофонического** звукового сигнала (кажущимся расположением источников звука) и уровнем сигнала в каждом канале при записи и воспроизведении;
- **обработки** звукового сигнала в соответствии с алгоритмами объемного (трехмерного – *3DSound)* звучания, что позволяет получить объемное звуковое поле даже при использовании обычной стереофонической акустической системы;
- **генерирования** с помощью синтезатора звучания **музыкальных инструментов** (мелодичных и ударных), а также **человеческой речи** и любых других звуков;
- **управления работой внешних электронных музыкальных инструментов** через специальный интерфейс MIDI (Musical Instrument Device Interface);

- **воспроизведения** звуковых компакт-дисков;
- выполнения таких операций, как **управление компьютером** и **ввод текста** с помощью микрофона.

Аппаратные средства для работы со звуковой информацией

Звуковая система компьютера выполняется в виде самостоятельных **звуковых карт**, устанавливаемых в слот материнской платы, либо может быть интегрирована на материнскую плату или другую карту расширения. Отдельные функциональные модули звуковой системы могут выполняться в виде **дочерних плат**, устанавливаемых в соответствующие разъемы звуковой карты. Дочерняя плата обычно расширяет базовые возможности звуковой системы.

В классическую звуковую систему входят:

- модуль записи и воспроизведения звука (осуществляет аналого-цифровое и цифроаналоговое преобразование звуковых данных);
- модуль синтезатора;
- модуль интерфейсов;
- модуль микшера;
- акустическая система – микрофон, колонки и т.п.

Первые четыре модуля, как правило, устанавливаются на звуковой карте. Каждый из модулей может выполняться в виде отдельной микросхемы или входить в состав многофункциональной микросхемы.

Программные средства обработки звуковой информации

К средствам **программного** ввода и обработки звуковой информации относятся в основном:

музыкальные редакторы;

- синтезаторы звуков;
- системы автоматического распознавания речи;
- звуковые редакторы;
- голосовые навигаторы;
- программы диктовки, позволяющие преобразовывать речь в «письменный» текст;
- программы для улучшения качества фонограмм.

Наиболее популярными программными средствами для синтеза, обработки и воспроизведения звука являются Adagio, TiMidity, Playmidi, Tracker, Gmod, MikMod, XAudio, S3mod, Nspmod, Yampmod.

Создание (синтез) звука в основном преследует две цели:

- имитация различных естественных звуков (шум ветра и дождя, звук шагов, пение птиц и т.п.), а также акустических музыкальных инструментов;
- получение принципиально новых звуков, не встречающихся в природе.

Обработка звука обычно направлена на получение новых звуков из уже существующих (например, голос робота) либо придание им дополнительных качеств или устранение существующих помех (например, добавление эффекта хора, удаление шума или щелчков).

Так же, как создание всевозможных анимационных эффектов и эффектов трехмерной графики базируется на использовании разнообразных математических методов, каждый из методов синтеза и обработки звука имеет свою *математическую и алгоритмическую модель*. Именно это позволяет любой из них реализовать на компьютере.

Программы обработки цифрового звука (Adobe Audition, Sound Forge, Samplitude, Software Audio Workshop) дают возможность прослушивать выбранные участки, делать вырезки и вставки, амплитудные и частотные преобразования, эффекты

(эхо, фленжер, дистошн), других оцифровок, частоты, генерировать различные шумов, синтезировать.

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

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.

РИТМИЧЕСКОЕ СОЛЬФЕДЖИО

Введение

Музыка как один из видов искусства. Специфика музыки — временная организация звуковысотных соотношений. Общая характеристика музыкальных выразительных средств (мелодия, лад, ритм, гармония, фактура). Курс элементарной теории музыки — основополагающий предмет в комплексе музыкально-теоретических предметов.

Тема 1. Музыкальный звук

Звук как физическое явление. Музыкальный звук. Свойства и качества звука. Натуральный звукоряд. Обертоны. Темперированный строй. Звукоряд. Основные ступени звукоряда. Слоговые и буквенные названия ступеней звукоряда. Октава. Диапазон. Регистр. Полутон и целый тон. Знаки альтерации (ключевые и случайные). Энгармонизм. Диатонические и хроматические полутоны и тоны. Ключи. Ключ «соль», «фа», система ключей «до».

Тема 2. Ритм. Метр. Размер. Темп

Ритм — форма организации звукового потока во времени. Организация звуков одинаковой или различной длительности. Основные и особые виды ритмического деления. Метр — регулярность чередования равнодлительных отрезков времени. Равномерность пульсации. Метр и размер. Простые, сложные, смешанные размеры. Группировка в простых, сложных, смешанных размерах. Такт. Затакт. Синкопа. Переменный размер. Полиметрия. Полиритмия. Темп. Обозначение темпа. Агогика. Динамические оттенки. Артикуляция. Обозначение характера исполнения. Значение ритма, метра и темпа в музыке. Связь размера. Темпа, определенных ритмических фигур с жанрами.

Тема 3. Лад. Тональность

Общее понятие о ладе. Лад как система музыкального мышления. Смысловая дифференциация музыкальных звуков (главные и подчиненные, устойчивые и неустойчивые). Тяготение и разрешение. Лад как источник создания выразительных красочно-колористических возможностей, основа различных стилей и направлений. Мажор и минор. Три вида мажора и минора. Тональность. Квинтовый круг тональностей. Энгармонизм тональностей. Параллельные и одноименные тональности. Взаимодействие мажора и минора (краткие сведения о мажоро-миноре, переменности). Понятие о других ладовых структурах (дважды гармонические лады, увеличенный и уменьшенный лады).

Тема 4. Диатоника. Диатонические ладовые структуры

Понятие о диатонике. Гармоническая и мелодическая координация тонов (расположение по чистым квинтам, отсутствие вариантов тонов). Диатонические разновидности мажора и минора — ионийский, лидийский, миксолидийский, эолийский, дорийский, фригийский. Сравнение их с обычным мажором и минором. Конструктивные и фонические особенности

ладов: характерная ступень, характерный интервал (лидийская кварта, миксолидийская септима, дорийская секста, фригийская секунда), роль тритона (положение в ладовой структуре — сочетание с устойчивым звуком).

Тема 5. Интервал

Интервал. Ступеневая и тоновая (количественная и качественная) величина интервалов. Обращение интервалов.

Классификация интервалов:

• по временному соотношению (мелодические и гармонические);

• по отношению к октаве (простые и составные);

• по положению в музыкальной системе (диатонические и хроматические);

• по слуховому впечатлению (консонирующие и диссонирующие);

• по положению в тональности (устойчивые и неустойчивые).

Энгармонизм интервалов. Два вида энгармонизма (пассивный и активный). Построение всех видов интервалов от звука вверх и вниз. Интервалы на ступенях мажора (натурального и гармонического) и минора (натурального и гармонического). Разрешение неустойчивых интервалов. Характерные интервалы гармонического мажора и минора (ув.2, ум.7, ув.5, ум.4). Общие закономерности разрешения хроматических интервалов. Построение и разрешение интервалов от звука (диатонические, характерные). Значение интервалов в музыке. Роль интервалов в горизонтали (особенности мелодической линии, плавное движение и скачки, широкие и узкие интервалы, устойчивые и неустойчивые, увеличенные и уменьшенные). Роль интервалов в образовании вертикали (интервал как часть аккорда). Интервал как основа музыкальной интонации.

Тема 6. Аккорд

Созвучие. Аккорд. Виды аккордов: трезвучие, септаккорд, нонаккорд. Терция — основа построения аккордов. Классификация аккордов: по слуховому впечатлению (консонирующие и диссонирующие); по положению в музыкальной системе (диатонические и хроматические); по положению в тональности (устойчивые и неустойчивые); по положению основного тона (основной вид и обращения). Краткие сведения об альтерированных аккордах. Энгармонизм аккордов. Увеличенное трезвучие. Уменьшенный септаккорд. Деление октавы на равные части. Четыре вида трезвучий. Обращение трезвучий. Трезвучия на ступенях мажора и минора. Главные трезвучия лада. Побочные трезвучия. Разрешение побочных трезвучий (по тяготению ступеней). Разрешение увеличенного и уменьшенного трезвучий и их обращений. Семь видов септаккордов. Обращение септаккордов. Септаккорды на ступенях мажора и минора (натуральные и гармонические формы). Главные септаккорды (доминантсептаккорд, септаккорд второй ступени, вводные септаккорды) с обращениями и разрешениями. Автентическое разрешение (септима разрешается вниз). Внутрифункциональное разрешение. Плагальное разрешение (септима остается на месте). Побочные септаккорды с обращениями. Два способа их разрешения:

а) по образцу разрешения вводного септаккорда в доминантовый квинтсекстаккорд или «круговая схема»;

б) по образцу разрешения септаккорда второй ступени в доминантовый терцквартаккорд или «перекрестная схема».

Значение аккордов в музыке. Роль аккордов в мелодии: развертывание аккордов по горизонтали. Аккорды и аккордовые тоны как основа мелодической линии. Аккорд — структурный элемент вертикали. Функциональная роль аккорда, преобладание устойчивости и неустойчивости, диатоники или хроматики. Фонизм аккордов (консонанс — диссонанс, мажорность — минорность, основной вид — обращения).

Тема 7. Хроматизм

Хроматизм. Внутриладовый хроматизм. Правила правописания хроматической мажорной и минорной гамм. Альтерация неустойчивых ступеней лада. Хроматические интервалы, пройденные ранее как характерные (три увеличенные кварты и уменьшенные квинты, тритоны, три увеличенных секунды и уменьшенных септимы). Новые хроматические интервалы (три увеличенных сексты и уменьшенных терции, дважды увеличенная прима и дважды уменьшенная октава). Общие принципы разрешения альтерированных интервалов. Модуляционный хроматизм. Общее понятие о модуляции. Виды модуляций: переход, отклонение, сопоставление. Родство тональностей. Тональности первой степени родства. Роль тонального плана в музыкальном произведении.

Тема 8. Музыкальный синтаксис. Мелодия. Фактура

Музыкальный синтаксис. Расчлененность музыкальной речи. Цезура. Главные признаки цезуры (пауза, остановка, повторность мелодических или ритмических фигур). Мотив. Фраза. Период. Предложение, каденция, виды каденций. Разновидности периода (квадратный и неквадратный период, период повторной структуры, период единого

строения, период с расширением и дополнением, период их трех предложений, однотональный и модулирующий периоды). Простая двухчастная и простая трехчастная форма (общее представление). Мелодия. Мелодическая линия. Виды мелодического рисунка (повторность звука, опевание, восходящее, нисходящее, волнообразное движение; плавное — поступенное движение и скачки; закон мелодического противовеса). Мелодическая вершина. Кульминация. Понятие о фактуре. Музыкальная ткань. Фактура (склад). Виды фактур: монодия; многоголосие — гомофонно-гармоническая и аккордовая фактура; полифония — имитационная, контрастная, подголосочная. Фактурные приемы: фигурация (гармоническая, ритмическая, мелодическая); скрытое многоголосие; дублировки; педальные тоны. Выразительная роль фактуры.

Тема 9. Транспозиция. Секвенция

Транспозиция. Три способа транспозиции (на интервал, на хроматический полутон, посредством замены ключа). Секвеция (общее понятие). Мотив секвенции. Звено секвенции. Секвенция — один из приемов развития музыкального материала. Место секвенций в форме. Виды секвенций. Секвенции тональные (диатонические) и модулирующие. Разновидности модулирующих секвенций (по родственным тональностям и по равновеликим интервалам).

Примерный вариант письменной зачетной работы

1. Данную мелодию переписать с правильной группировкой в указанном размере и выполнить следующие задания: указать вид размера, определить тональность, отметить виды хроматизма, отклонения, модуляцию (при ее наличии), найти, выписать и разрешить хроматические интервалы, перевести термины.

2. Построить и (или) определить данные интервалы (диатонические, характерные) и разрешить в возможные тональности 2-3 из них.

3. Построить и (или) определить данные аккорды и разрешить 2-3 из них.

Примерный вариант устного ответа

1. Данный звук представить как неустойчивую или альтерированную ступень и разрешить в тональности, прочитать хроматическую гамму.

2. В полученной тональности на любой неустойчивой ступени сыграть и разрешить интервалы (по группам на выбор преподавателя - малые, большие, увеличенные, уменьшенные).

3. В той же тональности сыграть аккорды на указанной ступени и разрешить их возможными способами. Одно из разрешений (из двух-трех аккордов) использовать как звено секвенции по родственным тональностям.

Контрольные требования на различных этапах обучения

Тема «Музыкальный звук» (устно или письменно)

1. Построить натуральный звукоряд от данного звука, найти указанные интервалы и аккорды (например, малые терции, уменьшенную квинту, малый мажорный септаккорд).

2. Определить звуки, написанные в различный ключах, записать в соответствующем ключе данные звуки.

3. Играть гаммы, в том числе хроматические, интервалы и аккорды, употребляя буквенные названия звуков.

4. Строить от данного звука вверх и вниз диатонические и хроматические полутоны и тоны.

5. Сделать возможные энгармонические замены данных звуков.

Тема «Ритм. Метр. Размер. Темп» (устно и письменно)

1. Дать основные определения (например, ритм, такт, синкопа).
2. Знать итальянские обозначения темпа, характера исполнения, динамических оттенков.
3. Сгруппировать длительности в данном размере с определенной высотой звука (мелодии) или без определенной высоты.
4. Определить особые виды ритмического деления.
5. Определить размеры по группировке.
6. Знать темповые обозначения, термины характера исполнения, размер в произведениях, изучаемых в классе по специальности, фортепиано, музыкальной литературы.

Тема «Лад. Тональность» (устно и письменно)

1. Дать определения основным понятиям (например, лад, тональность, кварто-квинтовый круг тональностей, переменный лад и т.п.).
2. Определить тональности, которым принадлежит данный звук в качестве устойчивой или неустойчивой ступени.
3. Определить тональность по ключевым знакам, тетрахордам, отрезкам гамм, интервалам (тритоны, характерные интервалы), аккордам (трезвучия главных ступеней с обращениями, доминантсептаккорд с обращениями, вводные септаккорды, септаккорд второй ступени с обращениями).
4. Строить в тональности и разрешать указанные интервалы и аккорды.
5. Определить тональность данного музыкального отрывка и выявить ладовые особенности (три вида мажора и минора, параллельно-переменный лад, дважды увеличенный лад и т.д.). 6. Назвать произведения или части, написанные в редких тональностях; знать тональности наиболее значительных произведений различных композиторов (в зависимости от специальности).
7. Сочинять или импровизировать мелодии в различных ладовых структурах, с опорой на заданные ступени, с использованием тритонов и характерных интервалов.

Тема «Диатонические ладовые структуры» (устно или письменно)

1. Определить по ключевым знакам тональности диатонических ладов.
2. Строить вверх и вниз от данных звуков различные виды диатонических структур.
3. Определить тональность и лад мелодии.

Тема «Интервал»

Письменно

1. Определить количество тонов и полутонов, составляющих данные интервалы (в том числе составные); назвать интервалы, содержащие указанное количество тонов и полутонов.
2. Строить интервалы вверх и вниз по данным цифровкам.
3. Определить данные интервалы, отметить диатонические и хроматические, разрешить, сделать обращение данных интервалов.
4. Построить от звука вверх и вниз обозначенные интервалы (диатонические, характерные, тритоны), определить тональность и разрешить.
5. В данной тональности написать указанные интервалы и разрешить (диатонические, характерные, тритоны).
6. Сделать энгармоническую замену интервалов (пассивную или активную).

Устно

1. Дать определения основным понятиям.

2. Играть последовательности интервалов по цифровкам, группы интервалов в тональности с разрешением (например, все большие терции, характерные интервалы, тритоны); данный интервал, группу интервалов

(характерные, тритоны с разрешением).

3. Строить на фортепиано интервалы от звука с их последующим разрешением в различные тональности.

4. Проанализировать мелодию, выделив в ней наиболее важные в выразительном плане интервалы в произведениях по специальности.

Тема «Аккорд»

Письменно

1. Определить данные аккорды (все виды трезвучий и септаккордов с разрешениями). Разрешить их в возможные тональности.

2. Построить от звука вверх и вниз указанные аккорды, определить тональность, разрешить.

3. Определять в аккордах заданные тоны.

4. В данной тональности построить указанные аккорды и разрешить.

5. Сделать энгармоническую замену данных аккордов (увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд), определить полученные аккорды. Разрешить.

6. Написать последовательность по цифровке.

Устно

1. Дать определения основным понятиям.

2. Играть от звука вверх и вниз группы аккордов (например, все виды секстаккордов, секундаккордов).

3. Строить в данной тональности аккорды всех ступеней и их обращения с разрешениями.

4. Играть увеличенное трезвучие и уменьшенный септаккорд с энгармоническими заменами.

5. Привести примеры из произведений по специальности на разные виды аккордов.

Тема «Хроматизм»

Письменно

1. Записать хроматические гаммы мажора и минора.

2. Определить данные хроматические интервалы и разрешить во всех возможных тональностях.

3. Определить данные интервалы (диатонические и хроматические) и разрешить во всех возможных тональностях.

4. Построить и разрешить в тональности все указанные интервалы (например, все увеличенные кварты, уменьшенные септимы и т.п.).

5. Построить и разрешить в тональности группы интервалов (например, уменьшенные интервалы, все интервалы, включающие вторую пониженную ступень и т.п.).

Устно

1. Играть в тональности альтерированные ступени, группы интервалов с разрешением.

2. Читать хроматические гаммы мажора и минора.

3. Называть родственные тональности.

4. Играть секвенции по родственным тональностям на мотивы из нескольких интервалов или аккордов.

Тема «Музыкальный синтаксис. Мелодия. Фактура»

1. Анализировать различные виды периода (музыкальный материал — из музыкальной литературы, из произведений по специальности).
2. Анализировать примеры на различные виды мелодического рисунка, фактуры (из музыкальной литературы, из произведений по специальности).

Тема «Транспозиция. Секвенция»

1. Играть виды секвенций, используя материал ранее пройденных тем.
2. Привести примеры на разные виды секвенций из произведений по специальности.

РУКОВОДСТВО ТВОРЧЕСКИМИ КОЛЛЕКТИВАМИ

Тема 1. Классификация и характеристика любительских творческих коллективов

Современный уровень развития науки, результатом которого являются многочисленные научные открытия и изобретения, предъявляет к человеку ряд новых требований, одним из которых выступает «творческая адаптация к изменяющемуся миру, где творчество выступает неотъемлемой частью самоактуализации личности» (С.Д. Юдина).

Огромным потенциалом творческого развития и воспитания личности обладают творческие коллективы в сфере искусства, обеспечивающие сохранение и пропаганду творческого наследия мировой культуры. Однако, несмотря на то, что проблемы творчества как создания новых идей (В.М. Бехтерев, А.В. Брушлинский, Э. Боно, А. Матейко, К. Роджерс и др.); совместного (коллективного) творчества (Ч.М. Гаджиев, О.А. Колосова, А. Матейко, Я.А. Пономарев, А.В. Семенова, О.С. Сетова и др.); развития коллектива (М.Д. Виноградова, А.А. Захаренко, Т.Е. Конниковой, В.М. Коротов, А.С. Макаренко, Л.И. Новикова, Н.В. Сорока-Росинский, В.А. Сухомлинский и др.) являются широко разработанными, проблема изучения и развития творческих коллективов в области искусства (музыкальных, хоровых, хореографических, театральных и др.), отдельно не ставилась.

Несмотря на то, что творческим коллективом можно считать любой коллектив, деятельность которого направлена на создание новых идей, продукта, услуги в области искусства, сложилась давняя традиция определять музыкальные, хореографические, театральные коллективы как «творческие коллективы». Вместе с тем заметим, что В.И. Смирновым в классификации коллективов выделен «художественно-творческий коллектив» как коллектив, объединенный совместной деятельностью в области искусства и его можно признать по сущности синонимом «творческого коллектива» в области искусства. Однако содержание понятия «художественно-творческий коллектив» на сегодняшний день пока недостаточно раскрыто. Раскрывая содержание понятия «творческий коллектив» (в области искусства) мы опираемся, прежде всего, на содержание понятия «коллектив», обоснованное А.С. Макаренко и трактуемое им как «организованная группа людей, объединенная общими целями, социальными интересами, ценностными ориентациями, совместной деятельностью, отношениями ответственности и зависимости». Это позволяет определить «творческий коллектив» как организованную группу людей, объединенную общими творческими целями, интересами, отношениями ответственности и зависимости, ценностными ориентациями и совместной творческой деятельностью в области искусства.

Интерпретация (от лат. Interpretation – разъяснение, истолкование) представляет собой процесс реализации авторского текста. Отметим, что под интерпретацией мы понимаем не только процесс звуковой реализации нотного текста в музыкально-исполнительском творчестве, но и процесс реализации любого литературного и иного источника – театральных, оперных, хореографических, актерских и иных постановок. Интерпретация предполагает не только индивидуальный подход к исполняемому произведению и выражение активного к нему отношения, но и «наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла». Именно при формировании концепции воплощения авторского замысла исполнитель включается в творческий процесс создания нового (своего) видения авторского текста. Однако, несмотря на то, что во многих видах искусства (кино, театр) и литературы право на свою интерпретацию (как право на самовыражение артиста) произведения уже никем не оспаривается, в музыкальном творчестве, далеко не каждая интерпретация является результатом творческого видения исполнителем авторского замысла произведения.

Классификация творческих коллективов в области искусства, предложенная нами, опирается на выделенные В.И. Смирновым основания. Мы считаем, что творческие коллективы можно разделять:

1. По содержанию объединяющей их деятельности:

– учебные творческие коллективы – коллективы, в которых творческая деятельность является содержанием учебной деятельности (творческий коллектив музыкальной, хореографической, театральной школы и др.);

– клубные (кружковые) творческие коллективы – коллективы, в которых творческая деятельность является содержанием внеучебной деятельности (клуб, кружок, студия и т.д.);

– профессиональные творческие коллективы – коллективы, членов которых объединяет совместная трудовая профессиональная творческая деятельность (творческие коллективы, входящие в состав филармоний, театров, дворцов культуры и т.д.).

2. По внешне заданной функции:

– воспитательные творческие коллективы – коллективы, целью которых является реализация воспитательных (образовательных) задач (учебные и клубные творческие коллективы);

– просветительские творческие коллективы – коллективы, целью которых является просвещение людей и пропаганда классической и современной культуры.

3. По степени сложности структуры и опосредованности межличностных отношений:

– первичные творческие коллективы – коллективы, обеспечивающие непосредственное межличностное взаимодействие

и общение (класс, группа, кружок и др.);

– вторичные творческие коллективы – коллективы, более сложные по составу и состоящие из ряда первичных (школьный хор, состоящий из учеников разных классов; оркестр, состоящий из отдельных групп инструментов и др.).

4. По юридически (социально) фиксированному статусу:

– формальные творческие коллективы – коллективы, имеющие юридически фиксированный статус (коллектив хора, оркестра и т.д.);

– неформальные творческие коллективы – коллективы добровольно объединившихся людей на основе общих интересов.

5. По длительности функционирования:

– постоянные творческие коллективы – длительно существующие: профессиональные творческие коллективы; студенческие, детские творческие коллективы, функционирующие в рамках образовательного учреждения;

– временные творческие коллективы – коллективы, существующие в течение ограниченного времени (творческий коллектив в летнем лагере);

– ситуативные творческие коллективы – коллективы, создающиеся для выполнения локальной задачи (участие в творческом проекте).

Основные структурные компоненты.

1. Первичные коллективы – это коллективы, обеспечивающие непосредственное межличностное взаимодействие и общение. К ним относятся группы различных инструментов в оркестре: домры, балалайки, баяны, духовые и ударные инструменты; группы голосов в хоре; малые группы в хореографическом коллективе и др.

2. Органы управления и самоуправления. К ним относятся, прежде всего, руководитель (руководители) коллектива и органы самоуправления, то есть актив (староста группы, староста всего коллектива, заместители, помощники и др.). Члены актива осуществляют сбор информации о членах коллектива: выясняют дни рождения ребят, их домашние адреса, телефоны, в каких кружках или секциях занимаются, какие поручения выполняют. Актив разрабатывает не только схему деятельности каждого члена коллектива, но и планирует свою: проверяет, как выполняются поручения, ведет предварительные переговоры о планируемых коллективных делах и т.д.

Первым показателем данного структурного компонента является творческая индивидуальность руководителя (членов актива), под которой мы понимаем

направленность личности на создание «качественно нового, никогда ранее не существовавшего оригинального продукта, получаемого в результате формулирования нестандартной гипотезы, выявления нетрадиционных взаимосвязей элементов проблемной ситуации и т.д.».

Вторым показателем данного компонента является стиль управления творческим коллективом, под которым понимается характер управления творческим учебно-педагогическим и воспитательным процессами в коллективе.

3. Ценностно-целевое единство – это единство членов творческого коллектива относительно перспектив и ценностей как целей совместной творческой деятельности. В связи с этим показателями ценностно-целевого единства мы выделили единство перспектив (целей) и ценностей (целей) членов творческого коллектива.

4. Совместная творческая деятельность. Формирование опыта творческой деятельности в коллективе тесно связано с необходимостью проектирования и конструирования специальных проблемных ситуаций, создающих условия для их творческого решения, так как процесс обучения в творческом коллективе осуществляется главным образом на проблемах, уже решенных обществом. Поскольку члены творческого коллектива только в отдельных случаях, в определенных условиях и применительно к определенной ситуации могут овладевать новыми ценностями, то применительно к процессу обучения творческую деятельность можно рассматривать как деятельность, направленную на овладение новыми общественно значимыми ценностями, важными для формирования личности.

5. Психологический климат творческого коллектива. Анализ определений понятия «психологический климат» позволяет заключить, что в психолого-педагогической науке оно рассматривается как эмоционально-психологический настрой коллектива (Н.П. Аникеева, А.В. Антонов, Л.Н. Лутошкин, Н.С. Мансуров, А.Н. Раевский, В.М. Шепель и др.); состояние группового (коллективного) сознания (К.К. Платонов, А.А. Русалинова, Ю.П. Платонов, Ю.А. Шерковин и др.); система межличностных отношений (И.В. Колесникова, А.Е. Личко, А.В. Петровский, Е.Я. Таршис, М.Г. Ярошевский и др.). Мы придерживаемся позиции Г.М. Андреевой, Н.Н. Обозова, М.Г. Иовчука, Л.И. Иванько, Л.Н. Когана, определяющих психологический климат как целостное состояние коллектива. Показателями психологического климата творческого коллектива являются сплоченность, межличностные отношения и ценности-средства.

Тема 2. Этапы становления коллектива

Великий педагог А. С. Макаренко сформулировал основной закон, по которому должна жить общность воспитанников. Его основной принцип состоит в движении. Это форма жизни коллектива. Остановка всегда означает его смерть. Основными принципами коллектива, по мнению великого педагога, являются зависимость и гласность, а также перспектива. Немаловажную роль при этом играют и параллельные действия всех его членов. Также Макаренко выявил стадии развития коллектива. Они состоят из четырех этапов, первым из которых является становление. Оно происходит в период формирования класса, кружка или группы в коллектив или социально-психологическую общность, где отношения между учениками определяются их целями, задачами и характером совместной деятельности. При этом основным организатором является педагог, выдвигающий к детям определенные требования.

На второй стадии развития коллектива усиливается влияние актива. Это учащиеся, которые не только выполняют требования педагога, но и предъявляют их к остальным одноклассникам. На этом этапе развития коллектив выступает как целостная система, в которой уже развиты и начинают работать механизмы саморегуляции и самоорганизации. При этом данная общность является инструментом целенаправленного воспитания положительных человеческих качеств. На третьей стадии развития коллектива по Макаренко происходит расцвет. Общность доходит до такого этапа своего развития, когда

требования ее членов к себе становятся более высокими, чем к своему окружению. Все это свидетельствует о достижении высокого уровня воспитанности, а также устойчивости суждений и взглядов учащихся. Находясь в подобном коллективе, у личности есть все предпосылки в формировании ее нравственности и целостности. Основной признак такой общности на данной ступеньке развития состоит в наличии общего опыта и одинаковой оценке тех или иных событий. Четвертая стадия развития группы представляет собой движение. На данном этапе школьники, опираясь на уже усвоенный коллективный опыт, предъявляют к себе определенные требования. При этом основной потребностью детей становится соблюдение нравственных норм. На данном этапе процесс воспитания плавно переходит в самовоспитание.

Все стадии развития коллектива по Макаренко не имеют четких границ. Каждый из последующих этапов добавляется к предыдущему, а не сменяет его. Описывая свою теорию стадий развития коллектива, великий педагог уделял большое внимание созданным его членами традициям. Это устойчивые формы жизни общности, помогающие вырабатывать линию поведения, а также украшающие и развивающие школьную жизнь. По утверждениям Макаренко, сплотить и увлечь коллектив способна цель, которая может быть близкой, средней и далекой. Опорой первой из них является личная заинтересованность. Средняя цель определяется по сложности и времени, а далекая является наиболее социально значимой. Подобная система перспектив должна пронизывать весь коллектив. Только в таком случае его развитие будет протекать естественным образом.

Рассматривая стадии развития детского воспитательного коллектива, Макаренко выдвинул также и принцип параллельных действий. Что он означает? На той или иной стадии развития коллектива каждый из его членов оказывается под одновременным воздействием воспитателя и своих товарищей. Порой наказание провинившихся может быть чересчур суровым. Именно поэтому данный принцип Макаренко советов использовать с осторожностью. Согласно теории известного педагога, для полностью сформированного коллектива характерны следующие черты: - постоянная бодрость; - дружеское единение всех членов; - чувство собственного достоинства; - мотивация к упорядоченному действию; - ощущение защищенности; - эмоциональная сдержанность.

Тема 3. Требование к личности руководителя любительского коллектива

Руководитель любительского художественного коллектива это создатель и организатор художественно-творческой деятельности коллектива. Это активная, творческая личность, способная увлечь, заинтересовать участников коллектива, это человек высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направления творчества и гражданско-идейные устремления всего коллектива. Педагогическое руководство таким сложным организмом, как любительский коллектив, обязывает руководителя быть изобретательным, сообразительным, настойчивым, всегда готовым к самостоятельному разрешению любых ситуаций. Без преувеличения можно сказать, что организация и само существования коллектива, его творческие успехи связаны с именем руководителя, его профессионально-педагогической подготовкой и нравственно-этическими качествами.

Среди наиболее важных факторов предъявляемых к руководителю художественного коллектива важнейшим является профессионализм. Только рядом с мастером может вырасти другой мастер, воспитать личность может только личность, лишь у мастера можно научиться мастерству. К профессионализму можно отнести способности и предрасположенность к работе определенного типа, причем это могут быть как чисто физические, так и психические, психологические качества. Знания и навыки, необходимые для определенной работы, специальное образование и практический опыт. Склонность и желание работать, иначе — воля и мотивация. Руководитель должен знать

законы психологии творчества и воспитания, принципы дидактики, реализуемые в учебно-исполнительской работе в любительском художественном коллективе. Он должен знать основные закономерности психического развития личности, возрастной психологии, психологии индивидуальных различий, умело применять их в практической работе с коллективом. В деятельности педагогов-руководителей важное место занимают такие проявления творческой активности, как педагогическая импровизация, педагогическая интуиция, воображение, способствующие оригинальному продуктивному решению педагогических задач. В структуре личности гармонично сочетаются научные и педагогические интересы и потребности, развитая педагогическая рефлексия и творческая самостоятельность создают условия для эффективной самореализации индивидуально-психологических, интеллектуальных возможностей личности. Требования к навыкам и умениям руководителя творческого коллектива предусматривают: умение планировать работу коллектива, умение организовать репетиционную и исполнительскую работу, владение специальной терминологией, умение в работе с коллективом учитывать возрастные и индивидуально-психологические характеристики участников.

Чтобы успешно решать возложенные на коллектив задачи, руководитель, прежде всего, должен быть квалифицированным специалистом, обладать исполнительскими умениями и навыками на профессиональном уровне. И чем совершеннее он владеет профессиональными качествами, тем лучше он сможет научить участников своего коллектива.

Руководителю необходимо уметь заразить своим замыслом, что чрезвычайно важно для обучения и воспитания участников в силу непосредственной эстетически чувственной образности искусства. Он должен быть знатоком истории и теории данного вида искусства, уметь передать свои знания, следить за достижениями в области культуры и искусства и привлекать к ним внимание участников.

Для того чтобы успешно руководить коллективом, руководитель должен иметь незаурядные педагогические способности. Под педагогическими способностями мы понимаем определенные индивидуально-психологические особенности и профессионально значимые качества личности, которые обеспечивают достижение высоких результатов в педагогической деятельности. Так, Ф.П. Гоноболин в своих работах называет следующий ряд педагогических способностей:

– Дидактические способности, позволяют руководителю успешно осуществлять отбор форм и методов обучения участников коллектива. Доступно, ясно, выразительно, убедительно и последовательно излагать изучаемый материал, стимулировать развитие познавательных интересов и духовных потребностей, повышать учебно-познавательную активность у самих участников коллектива.

– Экспрессивные способности, позволяют найти наилучшую эмоционально-выразительную форму изложения изучаемого материала.

– Перцептивные способности, выражаются в психологической наблюдательности руководителя по отношению к участникам коллектива, проникновении в их внутреннее духовное состояние, глубоком понимании возрастных и индивидуальных особенностей детей и подростков.

– Организаторские способности, позволяют создание дружного и сплоченного коллектива, привлечение их к творческой деятельности, успешное планирование работы с коллективом.

– Суггестивные или авторитарные способности, способности к внушению, сильному эмоционально-волевому влиянию и умение на этой основе завоевать авторитет в глазах участников коллектива, академические способности, связаны с усвоением знаний, навыков и умений в соответствующей области искусства.

– Коммуникативные способности, которые проявляются в умении руководителя устанавливать педагогически целесообразные отношения с участниками коллектива, их

родителями, а также с коллегами и администрацией учреждения дополнительного образования.

– Исследовательские способности, проявляются в умении познавать и объективно оценить педагогические ситуации и процессы, проходимые в коллективе.

– Научно-познавательные способности, предусматривают усвоение научных знаний в области искусства, в которой существует коллектив.

К специальным педагогическим способностям относят педагогический такт, способности к воспитанию детей и педагогическому общению. Такт руководителя всегда представляет собой единство высокоморального отношения к участникам коллектива и педагогически совершенной формы обращения с ними. Педагогический такт, включает в себя не только вопросы, связанные с психологическими сторонами личности руководителя, но и ориентацию его в приемах и средствах педагогического воздействия, а также нравственные установки и принципы, которым руководитель следует.

Для руководителя обязательны такие личностные качества как высокие моральные стандарты, высокий уровень внутренней культуры, адекватность самооценки и уровня притязаний, определенный оптимум тревожности, обеспечивающий интеллектуальную активность педагога, целеустремленность, настойчивость, трудолюбие, скромность, наблюдательность, контактность.

Специально подчеркивается необходимость такого качества как остроумие, а также ораторских способностей, артистичности натуры. Особенно важными являются такие качества руководителя, как готовность к пониманию психических состояний участников и сопереживанию, отзывчивость, заботливость (эмпатия), и потребность в социальном взаимодействии. Нравственно-этические личностные качества составляют коммуникативную основу педагогического общения. В данном случае от руководителя-педагога требуется соблюдение принципов и правил профессиональной этики и этикета.

Нормой его поведенческих реакций должна выступать человечность, уважительность, вежливость, корректность. А также обязательность, деликатность, предупредительность, порядочность, забота, соучастие и сострадание. Значительную роль играют при этом социальные установки руководителя, его нравственно-этические взгляды и убеждения, ибо именно ими руководствуется он, оказывая воздействие на своих воспитанников.

Эстетический аспект связан с высокой культурой поведения руководителя, артистизмом его манер, творческой импровизацией по ходу взаимодействия, а также умелым и уместным использованием чувства юмора, зачастую помогающего руководителю найти бесконфликтный выход из сложной ситуации. Вершиной владения руководителем эстетическими основами являются не просто правильные поступки, а те действия, которые не лишены оригинальности, изящества, остроумия без какого-либо саркастического подтекста. В этом случае общение с руководителем-педагогом становится для детей интересным и эмоционально привлекательным.

СИНТЕЗАТОР (ИНДИВИДУАЛЬНО)

Игра электронной аранжировки на синтезаторе. Электроакустические возможности электронно-клавишных инструментов различных моделей.

Роль компьютерных технологий в современном музыкальном творчестве велика. Синтезатор – интерактивный персональный мультимедийный компьютер, совмещающий в себе два различных аппарата: традиционный музыкальный инструмент с большим набором разнообразных тембров и специализированный компьютер, содержащий набор различных агрегатов. Существует множество различных моделей и разновидностей синтезатора. Синтезатор все время меняется: появляются новые дополнительные возможности, меняются принципы управления, отображения информации и т.д. Техника игры на синтезаторе гораздо проще, а выразительные функции звучания количественно и качественно возрастают по сравнению с традиционными инструментами. Значительно укорачивается путь выработки навыков импровизации, так как режим автоаккомпанемента вместе с упрощением игры позволяет получить красочно оформленный ритмический рисунок сопровождения, стимулирующий мелодическую фантазию импровизатора. Развитие способности к музицированию важно не только как фактор формирования музыкальной культуры учащихся, но и как важное средство развития творческих качеств личности, таких, как стремление к самостоятельному мышлению и проявлению собственной инициативы, стремление сделать что-то свое, новое, лучшее. Этому способствуют все функциональные возможности инструмента: импровизация в стиле, аранжировка, создание оригинального паттерна и звуковой синтез. Особенно возрастает и значение других свойств личности, определяемых ее творческим потенциалом: активность, воля, любознательность, воображение.

Ознакомление с возможностями электронно-клавишного инструмента. Банк инструментов, ритмов (стилей), игра в разных режимах автоаккомпанемента. Создание простой исполнительской аранжировки в виде цифровой партитуры с указанием всех исполнительских параметров: громкости, цифровых эффектов. Применение функции импровизации. Самостоятельное предварительное разучивание нотного текста песен на фортепиано.

Для обозначения параметров аранжировки используются следующие сокращения:

st. – музыкальный стиль.

v. – основной голос (тембр). Порядковый номер указывает его смену.

t. – темп.

Fill-1 - ритмическая перебивка.

Fill-2 – ритмическая перебивка со сменой фактуры.

Intro – вступление.

Ending – заключение (кода).

Bend – колесо изменения высоты тона.

Партия левой руки изложена для исполнения автоаккомпанемента в пальцевом режиме Fingered, но не исключено применение аккордового режима Chord для студентов духовиков и народников, для которых клавишный инструмент не является основным специальным инструментом. В партии левой руки дополнительно указывается гармоническая цифровка автоаккомпанемента, что способствует закреплению теоретических знаний по гармонии:

Мажорные трезвучия:

A – ля

B – си

C – до

D – ре

E – ми

F – фа

G – соль

m – минороное трезвучие.
6 – мажорное трезвучие с секстой
7 – малый мажорный септ аккорд
m7 - малый минорный септ аккорд
dim7 – уменьшенный септаккорд
m7 (-5) – полууменьшенный септаккорд.
«+5» - знак повышения диез # (альтерация)
«-5» - знак понижения бемоль ♭ (альтерация)
Установки инструментальных тембров для синтезатора являются едиными в соответствии с MIDI-стандартом.

128 тембров стандарта MIDI образуют 16 инструментальных групп (банков) по 8 тембров в каждом:

1. PIANO - фортепиано
2. CHROMATIC PERC. – хроматические ударные
3. ORGAN - органы
4. GUITAR - гитары
5. BASS - басы
6. STRING / ORCHESTRA – оркестровые струнные
7. ENSEMBLE - ансамбли
8. BRASS - медные
9. REED - тростниковые
10. PIPE - свирели
11. SYNTH-LEAD – первые синтезированные тембры
12. SYNTPAD - синтезированные дополнения
13. SYNTH-SFX - синтетические звуковые эффекты
14. ETHNIC - народные
15. PERCUSSIVE - ударные
16. SOUND EFFECTS - звуковые эффекты

120 моделей ритмов (стилей) образуют 12 групп (банков) по 10 ритмов в каждом:

8 BEAT (поп-музыка)
16 BEAT
ROCK (рок)
POPS1 (поп-музыка)
POPS2
JASS (джаз)
EUROPEAN (ритмы старинных танцев и маршей)
LATIN1 (танцевальные ритмы латиноамериканской музыки)
LATIN2/VARIOUS 1
VARIOUS 2 (различные ритмы)
FOR PIANO1 (фортепианные ритмы европейской музыки)
FORPIANO2
USER-дополнительный “пустой” банк пользователя для создания своих оригинальных моделей пользователя.

MODE – режимы игры автоаккомапанемента:

0. Ритм без автоаккомпанемента.

1. Chord– аккордовый.
2. Fingered – пальцевый.
3. Full rang chord – пальцевый по всей клавиатуре двумя руками (бас с аккордами или аккорды с мелодией).

Звуковые параметры:

- Tempo – темп
- Volume – громкость

- Synh – синхронный запуск воспроизведения
- Touch sensitive – чуствительность клавиш к силе нажатия
- layer – сдвоенный голос
- harmony – вид автогармонизации звука

Вспомогательные функции:

- Transpos – транспонирование
- MIDI – соединение с компьютером.
- START/STOP - запуск и остановка звучания программы

Подтема. Взаимодействие синтезатора с внешними устройствами.

Шнуры (кабели) MIDI пятижильные. По четырем сигнал идет туда и обратно, а средняя жила – пассивная (корпус или земля). Соединитель штырьковый, называется DIN (тюльпан). Все синтезаторы совместимы, могут принимать receive и посылать transmit сообщения-команды о параметрах звучания.

В миди приборах на задней панели 3 гнезда для штекеров от шнуров (IN, OUT, THRU). В гнездо аудиовыхода идут шнуры от наушников, внешнего усилителя мощности или микшерного пульта. Чаще бывает 3 аудиогнезда – для наушников и два (правый/левый каналы) на стереоусилитель или магнитофон. Гнезда для подключения педали и адаптера 9-12 v. Важно соблюдать полярность постоянного тока при подключении. Минусовой контакт штекера должен совпадать с минусовым контактом гнезда. Лучше пользоваться заводским адаптером. Если синтезатор питается от сети на 220-127 вольт, то вместо гнезда из корпуса может выходить электрический сетевой шнур с вилкой.

Педаль подключаемая к разъему FOOT VOLUM – управляет общей громкостью синтезатора, автоаккомпанемента, так и раздельно каждым голосом и др.

Педаль подключаемая к разъему FOOT SWITCH – управляет функцией сустейна. Режимы управления педалями выбираются на дисплее.

Вход от микрофона с дополнительным усилителем (INPUT VOLUM). Условие: запись мелодии в качестве «опорной». Имитация смешанного хора, наличие эквалайзера – смещение по оси частот и преобразование спектра частот голоса не предусмотрено.

Принцип миди – управление тон-генератором звуковых колебаний осуществляется посредством клавиатуры с учетом его режимов работы. Поступающие в цифровой форме сигналы содержат разнообразные сведения о параметрах звучания. Миди-устройство обмена данными, которое позволяет ЭМИ обмениваться между собой стандартными сообщениями, понятными каждому инструменту независимо от производителя. Можно осуществлять объединение двух синтезаторов. Функция векторного синтезирования, при которой с помощью джойстика выбираются и одновременно воспроизводятся 4 голоса. При этом регулируется громкость голосов при игре. После записи песни и редакции в компьютере можно записать ее на дискету в синтезаторе.

Подтема. Правила эксплуатации и техника безопасности:

Сухое помещение, отсутствие вблизи сильного магнитного поля и прямого солнечного света. Правильно поставить подставку

Нельзя!

Ударять, трясти, ронять.

Протирать моющими химическими средствами. Протирая сухой тканью, отключить от сети.

Открывать корпус. Это может нарушить баланс в электрических цепях.

Делать соединения электрошнурами с другими приборами при включенном блоке питания и увеличенной громкости.

Подвергать шнур механическим повреждениям.

Злоупотреблять сильной продолжительной громкостью

Подвергать воздействию жидкокристаллический дисплей. В случае его повреждения и попадания содержащейся внутри жидкости в глаза срочно промыть водой и обратиться к врачу.

Использовать инструмент, если он неисправен или работает необычным образом.
Пользоваться только теми принадлежностями и устройствами, которые предназначены для данного инструмента. Использование других создает риск возгорания.
Клавишный инструмент поставляется вместе со встроенным литиевым аккумулятором, который снабжает энергией память для сохранения в ней информации в то время, когда внешне электропитание синтезатора выключено. Если заряд энергии в аккумуляторе находится на низком уровне, то выключение внешнего электропитания может привести к стиранию всех данных, хранящихся в его памяти. Нормальный срок службы первоначального аккумулятора составляет пять лет с момента его установки на заводе. Поскольку часть времени уходит на транспортировку и складское хранение до момента продажи, то вполне вероятно, что первоначальный аккумулятор не обеспечит полные пять лет номинального срока службы у пользователя. При приближении этого срока необходимо заменить аккумулятор. При замене аккумулятора не прикасаться к нему голыми руками, так как батареи могут быть горячими, и из них может вытекать электролит.
Желательно выполнить MIDI-операцию пакетной передачи данных инструмента в компьютер или иное устройство, создав тем самым их резервную копию для хранения или записать данные на дискету.
Инициализация параметров для возврата всех установок не оказывает влияние на содержимое регистрационной памяти и производится одновременным нажатием + - и ENTER при включенном электропитании синтез.
Признаки нарушения работы синтезатора:
Инструмент не включается
Потускнение индикатора
Мигание дисплея
Искажение или пропадание звука
Прекращение питания на большой громкости
Звучание другого тембра
Звучание после отпускания клавиши.
Нарушение воспроизведения ритмических схем
Слабый звук при миди-коммутации
Внезапное прекращение питания при работе с дисководом

Источники питания: адаптер переменного тока

Краткая история создания ЭМИ. Понятие синтезатор начало входить в употребление во второй половины 20 века – в середине 60 гг. после демонстрации инструмента, созданного Р. Мугом.
Однако на несколько лет раньше 1956-1959 гг., близкий по функциональным возможностям инструмент «Экводин» был создан А. Володиным.
Следует отметить, что подходы имели существенное различие. В инструменте Володина уделялось внимание эффектам оперативного исполнительского воздействия и близости синтезированных тембров натуральным. В синтезаторе Moog, MiniMoog предоставлялась возможность генерации широкого спектра синтетических звучаний.
До середины 70 гг. ЭМИ и ЭВМ – два направления, имеющие отношение к развитию музыкально-компьютерных технологий практически не соприкасались. До этого времени ЭМИ создавались с использованием преимущественно аналоговых радиоэлектронных компонентов и без применения цифровых микросхем и микропроцессоров. Синтез звука выполнялся за счет ресурсов центр процессора с послед переводом цифрового сигнала в аналоговую форму с помощью ЦАП.
Слияние направлений стало возможным в начале 80 гг., после введения в практику стандарта на взаимодействие музыкального оборудования и компьютеров – GM MIDI.

Постепенно увеличивающиеся ресурсы синтеза на протяжении долгого времени и, впрочем, до сих пор ограничены в плане управления самим синтезом, или в возможности достижения с их помощью музыкальной выразительности.

Подтема. Музыкальные тембры электронных голосов. Тема. Композиторские, исполнительские и звукорежиссерские составляющие электронной аранжировки.

Значительная часть потенциала синтезатора на базе инструментов симфонического оркестра.

Какой бы ни была совершенной техника сэмплирования – невозможно воспроизвести все богатство оттенков живого исполнения, поскольку последнее - есть продукт мышечных усилий музыканта, его интонирования, непрерывно изменяющегося во времени и передающее бесконечное множество смысловых и колористических оттенков. Традиции применения механических инструментов, закрепление за многими из них образных амплуа может послужить ориентиром при использовании их в аранжировке.

Струнные – «сила экспресиии, неподражаемое разнообразие» (Берлиоз).

Сольные отличаются простоватостью и грубоватостью.

Деревянно-духовые отличаются гораздо большей реалистичностью. Делятся на две подгруппы – язычковые, лабиальные и флейтовые. 1- темная носового оттенка (особенно у гобоя, рожка и фагота). 2 – тяготеет к подвижности и виртуозности.

Флейта - холодная, подходит для грациозного легкомысленного характера, и с оттенком поверх грусти в миноре.

Гобой - пасторальная сфера, простодушно-веселый в мажоре и трогательно-печальный в миноре.

Рожок (разновидность) - томный по характеру, близкий восточным инструментам – зурне, замру.

Кларнет – среднее между ними. Звучит полнее флейты. Образы лирические, эпические, пасторальные, религиозно-умиротворенные. Отличается гибкостью и при правильном сочетании способен передать все оттенки чувств.

Фагот насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре.

Саксофон – группа, включает сопрано, альт, тенор и бас. Свойственна полнота, мощность, певучесть. Вибрато и возможность исполнения глиссандо делает их пригодными для изображения безудержного веселья, но и сентиментального настроения.

Медь - традиция связывает ее с приподнято-пафосными и драматическими образами.

Труба - резкое звучание хорошо проявляется в воинственных образах, крике ярости и мщения, торжественных гимнах.

Тромбон - выражение героической торжественности, величавой гордости.

Туба – выражение суровости.

Валторна. Не смотря на охотничьи фанфары может быть благородна и меланхолична.

Ударные. По нескольку десятков в банке (около 16), каждый из которых связан с определенным жанром и стилем.

Мембранофоны (самозвучащие) – литавры из 13 по полутонам котлов, бубен, 6 различных по регистру томов, дополняющие их в высоком регистре 2 бонга, 3 конги.

Идиофоны (хроматически перкуссионные): фортепипиано, челеста, колокочики, музыкальная шкатулка, вибрафон, маримба, ксилофон, колокола, цимбалы.

Щипковые

Арфа отличается нежно-поэтиическим тембром. Эффектно глиссандо.

Гитары (несколько банков): акустическая с нейлоновыми и стальными струнами, электрогитары: соло с использованием эффекта синз леад. Басовые: с использованием медиатора пик, безладовая – фретлес, с акцентированным щипком – слап.

Органы – классический – механический церковный язычковый; электроорганы – рок-орган, с перкуссией, гармоники – аккордеон, танго и губная гармоника.

Синтезированные тембры – вызывают ассоциации с современной музыкой, где заполняют средний регистр.

Вокальные - более реалистичны - хор «А», «О» с искусственным оттенком (электронная накладка).
Этнические (народные) - эпизодически появляются в оркестре, но часто в народных и массовых жанрах. Банжо, индийская лютня-ситара, лютня-кото и цитра-сямисен.
Эффекты – сами говорят об ассоциациях – морской берег, свист, звонок, аплодисменты придают характер предметной конкретности.

Клавишный синтезатор: путеводитель в лабиринте художественных возможностей
на примере инструментов CASIO

Звуковой синтез.

Инструменты СТК, WK позволяют создавать новый оригинальный звуковой материал. Этот процесс включает несколько этапов:

1) Выбор того или иного голоса в качестве заготовки;
2) Изменение параметров звучания;
3) Добавление DSP-эффектов;
4) Фиксация продукта синтеза в памяти инструмента.

Активизирующая режим синтеза кнопка **Synth** находится слева, в непосредственной близости от дисплея. Операция выбора заготовки аналогична операции выбора тона. Те или иные параметры синтеза выбираются с помощью правой и левой клавиш курсора, а значения этих параметров устанавливаются нажатием на кнопки «+» и «-» цифровой клавиатуры.

В опции обработки синтезируемого звука можно войти, передвигаясь «по вертикали» с помощью верхней и нижней клавиш дисплея. А самая нижняя позиция курсора позволяет выбрать ячейку для запоминания полученного тембра.

1. **Выбор заготовки** окажется наилучшим в случае ее близости вашему представлению о голосе, который вы хотите синтезировать.
2. **Параметры звучания,** которые можно изменить на инструментах CASIO, представлены ниже.

Attack – атака звучания, скорость достижения пика его громкости. Если голоса с острой атакой хороши для ведения мелодии, баса, фигурации сопровождения, то голоса с медленной атакой лучше подойдут для фоновых пластов фактуры. Фантастические очертания приобретает голос с очень медленной атакой – как будто на наших глазах происходит материализация обьекта, медленное проявление его контуров.

Release – время затухания звука, после снятия клавиши. С помощью этой опции голос может приобрести «длинный шлейф» или резко обрываться. При большом уровне затухания звучание может стать загрязненным, как при «жирной» правой педали фортепиано.

Cutoff Freguency - частота среза фильтра. Чем больше значение этого параметра, тем более высокие обертоны участвуют в звучании, что придает ему более острый характер. Соответственно, малая величина данного параметра смягчает синтезируемый тембр.

Resonance - резонанс. Увеличивает громкость обертонов на границе частотного среза, что делает звучание более ярким и отчетливым.

Vibrato – вибрато. Этот исполнительный регулятор украшает и оживляет синтезируемый голос. Разные оттенки вибрато доступны с помощью выбора его опций:

- Type – тип волны (Sin – синусоидальная, tri – треугольная, SAU –пилообразная, Sqr – прямоугольная)
- Delay – задержка перед началом вибрато, придающая голосу большую интонационную гибкость,
- Rate – скорость,
- Depth – глубина, включающая значения, превращающие звучания в гротескное.

Oktave Shift – октавный сдвиг. Он может потребоваться в случае применения синтезируемого голоса в режиме деления клавиатуры (Split), когда выделенные для него клавиши не соответствуют нужному регистру звучания.

Level – уровень, громкость звучания синтезируемого голоса.

Touch sense - чувствительность клавиатуры. При его положительном значении более быстрое нажатие на клавишу вызывает более громкое звучание, а при отрицательном – более тихое. Последний случай представляет интерес при сдваивании голосов (layer). Такой микст проявляет себя как тройной тембр при быстром туше звучит один голос, при медленном – другой, а при среднем – оба вместе.

Reverb Send Chorus Send – посыл реверберации хоруса – обогащает звучание.

3. **Добавление DSP-эффектов.** Этот этап работы описан в разделе «Звукорежиссерская обработка». Все связанные с обработкой дополнения сохраняются вместе с новым голосом и воспроизводятся вместе с ним при включении линии DSP.
4. **Фиксация продуктов синтеза в памяти инструмента** осуществляется в банке пользовательских тембров, для чего там зарезервировано 100 ячеек. Новые голоса можно извлекать из памяти инструмента и применять в творческой практике наряду с пресетными.

Основы создания звукового материала. Звукозапись аранжировки в секвенсор синтезатора.

Подтема. Создание аранжировки – структура песни.

Песня как правило имеет куплетная форму. Законченная пес мелодия не ограничивается формой предложения или периода. Состоит из нескольких проведений мелодии, связанных с разными строфами поэтического текста. Когда песня начинается запевом и завершается припевом, ее куплетное строение требует двухчастности, то есть соединения 2 периодов. При исполнении последующих строф мелодия нередко варьируется.

Вокальная мелодия и ее инструментальное сопровождение должны быть согласованы как с общим смыслом, так и со смыслом отдельных слов.

Расположение каденций, то есть муз знаков препинания и цезур, должно соответствовать фразовому членению текста.

Функциональная роль каденций – автентическая, плагальная, прерванная и др, а также их метроритмическое положение следует учитывать при звуковой трактовке того или иного места в тексте.

Глинкинские вариации лежат в основе куплетной песни - неизменно выдержанную мелодию при ее повторах обычно сопровождают разным аккомпанементом. При этом следует придерживаться основного принципа образования фактуры аранжировки – динамизация фактуры от куплета к куплету.

Вступление к куплету не всегда может повторяться целиком, иногда оно ограничено модулирующей связкой.

В заключении иногда может звучать лишь первая фраз в виде завершения.

Другие музыкальные формы-схемы классические сложившиеся, к которым можно обратиться в электронной аранжировке инструментальных произведений:

Прост 2-3частная

Сложная 3частная

Рондо.Сонатная, рондо-соната.

Виды наиболее популярных структур.

Один из композиторов сказал: «Когда я начинал писать свои первые песни, мне даже не приходило в голову, что та музыка, которую я слушаю и люблю, была создана на основе всего лишь нескольких распространенных структур. Как и многие из тех, кто слушают музыку, я слышал эти структуры тысячи раз, но ничего не знал о них и не замечал их. Позже, мне стало известно, что существует ограниченное количество структур

песен, которые используются в большинстве хитов. Эти структуры можно выучить и впоследствии эффективно их использовать. Кроме того, можно взять идею, рожденную из сердца, и выразить ее в рамках одной из этих структур, без потери искренности идеи и смысла песни. Существует такая теория, что, написание песен основано на искусстве общения и выражения. Использование наиболее распространенных песенных структур аналогично использованию знаков препинания в предложении и позволяет слушателю лучше понять и почувствовать то, что автор пытается выразить. Обучение использованию структур песен – это далеко не самая волнующая, творческая или интересная часть процесса написания песни, но, тем не менее, очень важная его часть. За редким исключением, в большей части всех хитов, написанных авторами, которые не являются одновременно исполнителями этих песен, продюсерами и никак по-другому не вовлечены в проект, используются одна из следующих структур или их вариации:

- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев
- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев-Припев
- - Куплет-Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев-Припев
- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев
- - Куплет-Куплет-Бридж-Куплет

Коммерчески успешные песни строятся из сочетания следующих элементов:

- - Куплеты
- - Пред-припевы
- - Припевы
- - Бриджи

Каждый из этих компонентов имеет свою задачу в песне. Перед тем, как попытаться собрать их в песню, давайте рассмотрим каждый из этих ее компонентов.

Куплет.

-Главная задача куплета – передать информацию, которая подведет слушателя к названию песни. Куплет рассказывает историю и задает эмоциональный настрой. Куплет содержит сюжет, детали и действие. У каждого куплета песни одна и та же мелодия и новые слова.

-В первой строке первого куплета желательно то же количество слогов, что и в первой строке второго и третьего куплета (если он есть). То же правило применяется ко всем остальным строкам куплетов. Небольшие вариации могут иметь место, но если будет большая разница в длине соответствующих строк в разных куплетах, будет невозможно петь все куплеты с одной мелодией.

Чаще всего куплет состоит из восьми строк, которые выражены восемью или шестнадцатью тактами. У некоторых хитов куплеты состоят из четырех, шести и двенадцати строк.

- Приемлемо, если количество строк в первом куплете в два раза больше, чем количество строк в следующих куплетах (например, первый «двойной» куплет состоит из шестнадцати строк, а следующие – из восьми).

- В песнях с припевом, название песни в куплете обычно не появляется.

Пред-припев.

-Внутри куплета может также быть «пред-припев» - две или четыре строки, длительностью не более четырех тактов, которые стоят непосредственно перед припевом. Пред-припев используется для того, чтобы с помощью мелодии и слов подготовить слушателя к восприятию припева. Использование пред-припева необязательно. Если первый куплет включает пред-припев, то, как правило, все остальные куплеты тоже будут его содержать.

-Все пред-припевы в песне имеют одну мелодию.

-Для каждого пред-припева допустимо иметь одни и те же слова, либо каждый раз новые.

Припев.

-Мелодически, припев является повторяющейся и самой «цепляющей» частью песни, которой в первую очередь хочется подпевать. С точки зрения слов песни, задача припева – выразить в целом идею всей песни и выразить ее название. В идеале, слова припева должны быть написаны так, чтобы они звучали естественно, когда они повторяются после каждого куплета или бриджа. Припев должен быть таким, чтобы его можно было быстро запомнить. В припеве не нужно вносить какую-то новую информацию, новые детали, для этого существуют куплеты. Относительно структуры песни, в припеве обычно четыре или восемь строк, которые выражаются, как правило, в восьми тактах. Написание песен не является какой-либо точной наукой, это ведь, в первую очередь – чувства, поэтому могут быть и есть хиты, у которых припев состоит из двенадцати или шестнадцати строк.

- У каждого припева в песне – одна и та же мелодия, и, как правило, одни и те же слова.

- Название песни желательно озвучить в припеве. Нет жестких правил, в каком месте припева должно звучать название песни – оно может находиться в первой, первой и второй, в первой и последней строках куплета. В некоторых случаях, куплет может начинаться с названия, повторяться в припеве несколько раз, и заканчиваться названием. Припев может целиком состоять из повторяющегося названия песни, за исключением последней строки. Название может также звучать только в конце припева, тогда все предшествующие слова в припеве должны быть достаточно сильными, цепляющими, чтобы поддержать внимание слушателя на протяжении всего припева. И, наконец, в припеве может не быть других слов, кроме названия песни.

Бридж.

-Бридж в песне применяется как своеобразное отступление от основной темы, небольшая передышка. Он может состоять из двух или четырех строк, и четырех или восьми тактов. Задача бриджа – перенести песню в новое измерение, перевести ее на следующий уровень, а также дать слушателю возможность по-другому услышать припев и название песни. Когда применяется структура, включающая куплеты и припевы, единственное место для бриджа в песне – между вторым и третьим припевами (Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев).

Когда применяется структура А-А-В-А, бридж будет между вторым и третьим куплетом. (Куплет-Куплет-Бридж-Куплет). С точки зрения слов, бридж нужен, чтобы добавить новую перспективу рассказываемой в песни истории.

Вот средства, которые помогут вам сделать так, чтобы бридж отличался от всей остальной песни в плане текста:

- - Внесение в историю нового элемента, который будет выступать в качестве связующего звена.
- - Изменение повествования от первого лица на повествование от третьего, либо как-то еще.
- - Переход от подробного описания к общим, философским высказываниям (или наоборот).
- - Изменение временных рамок (оглядываясь на прошлое, если остальная часть песни происходит в настоящем).

С точки зрения музыки, эффективный бридж может добавить элемент контраста с помощью:

- Внесения аккорда или аккордов, которые до этого в песне не использовались.

- Изменения ритма.

- Использования нот, которые выше, либо ниже нот, используемых в остальных частях песни.

Дополнительные советы:

- - Не включайте в бридж название песни.
- - Ограничьтесь двумя или четырьмя строками (четыре или восемь тактов).

- - Иногда бридж может быть инструментальным.

Бридж является последней новой частью, которая может представить песню слушателю. Это последний шанс сделать так, чтобы слушатель полюбил вашу песню, так что бридж должен быть сильным.

Конструирование успешной песни.

Для того чтобы создать песни, которые люди ожидают услышать по радио, потребуются знания как лучше объединить в песню куплеты, пред-припевы, припевы и бриджи.

Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев.

В такой структуре, песню открывает куплет, в котором автор рассказывает историю, представляет действующих лиц. Припев резюмирует идею песни в целом. Второй куплет развивает историю, снабжает слушателя дополнительной информацией.

Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев-Припев.

Возможно, самая распространенная сейчас структура песни.

Куплет-Припев-Куплет-Припев-Куплет-Припев-Припев.

Каждый следующий куплет содержит дополнительную информацию и развивает историю далее. Лишь небольшой процент успешных песен имеет эту структуру. Возможно, это из-за того, что куплет не предназначен для того, чтобы быть самой запоминающейся частью песни, и есть риск утомить слушателя длинной историей. Куплет-Куплет-Бридж-Куплет.

Данная структура не содержит припева, название песни может появляться либо в первой, либо в последней строке каждого куплета. Вариант: добавляется еще один бридж и один куплет. В результате получается: Куплет-Куплет-Бридж-Куплет-Бридж-Куплет. В дополнительном бридже могут быть те же слова, что и первом бридже, либо новые. Очень небольшое количество хитов начинается с припева. Если вы решили начать песню с припева, вы можете использовать одну из следующих структур:

Припев- Куплет- Припев- Куплет- Припев

или

Припев- Куплет- Припев- Куплет-Бридж-Припев

Иногда авторы начинают с припева, чтобы сразу же привлечь внимание слушателя. Но, если вашим мотивом для этого являются опасения, что ваш куплет недостаточно хорош, чтобы заинтересовать слушателя, - перепишите куплет.

Вступления (интро) и инструментальные соло.

Музыкальные вступления и инструментальные соло скорее являются частью аранжировки, нежели структурой песни. Тем не менее, некоторые советы по поводу вступлений.

На демо никто не захочет слушать длинное музыкальное вступление. Оно должно быть по продолжительности четыре или восемь (не больше) тактов. Когда песню оценивает профессионал, он в первую очередь оценивает мелодию и текст. За исключением случая, когда инструментальная часть включает интересные новые аккорды и мелодию, необходимые для песни. Тогда, возможно, эту часть действительно стоит включить в демо. Есть случаи, когда инструментальная часть является одной из причин успеха песни. Пример: “Layla” Эрика Клэптона, “Звезда По Имени Солнце” группы «Кино».

Инструментальное соло может быть важно для песни, предназначенной, в первую очередь, для танцевального рынка. В структуре Куплет-Припев-Куплет-Припев инструментал может находиться после второго припева, и после него может идти дополнительный припев.

В структуре Куплет-Припев-Куплет-Припев-Бридж-Припев место инструментальной части – либо после второго припева, либо после бриджа.

Если используется Куплет-Куплет-Бридж-Куплет, соло обычно идет после третьего куплета, а песня дополняется еще одним бриджем и четвертым куплетом.

Перед тем, как включать инструментальную часть в песню, спросите себя, является ли она решающей для восприятия песни. Если ответ – «нет», то вместо того, чтобы тратить деньги и время на продюсирование соло, вам проще сказать певцу, чтобы тот произнес в микрофон: «теперь можете выключать песню». Профессионалам музыкальной индустрии часто нужно отслушать целую гору демо, поэтому, скорее всего, они прекратят слушать вашу песню как раз на начале инструментальной части.

Контрольный список вопросов.

Распечатайте этот список и повесьте его там, где вы обычно пишите. Каждый раз, когда вы заканчиваете набросок песни, убедитесь, что структура песни отвечает этим пунктам:

• Используется одна из наиболее распространенных для успешных песен структур или их вариации:

- - Куплет-Припев-Куплет-Припев
- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Брилж-Припев
- - Куплет-Припев-Куплет-Припев-Куплет-Припев
- - Куплет-Куплет-Бридж-Куплет

• У каждого куплета новые слова, но та же мелодия.

• Соответствующие строки в каждом куплете содержат одинаковое количество слогов.

• Каждый куплет включает 8 строк текста (8 или 16 тактов).

• Если у первого припева есть пред-припев, то он будет и у всех последующих припевов.

• Каждый припев включает 4 или 8 строк текста (8 или 16 тактов).

• У каждого припева одинаковые слова и мелодия.

• Название песни появляется в припеве хотя бы один раз.

• Если есть бридж, то он включает 2 или 4 строки текста (4 или 8 тактов).

• Бридж не включает название песни.

• Если есть инструментальное соло, то оно не длиннее 8 тактов.

Цифровые эффекты.

Звукорежиссерские составляющие

Функциональная и интонационная значимость формируемого режиссерскими средствами пространства делает его неотъемлемым поверх слоем, взаимодействующим с внутренними слоями фактуры. Цель: создать акустические условия, в которых воплощение текста было бы убедительным.

Пространственно-колористические модусы связаны с объемом, окраской, расположением инструментов в глубине и по фронту. Достигается с помощью пространственно-временной и частотно-динамической регулировки уровня.

Принцип множественного и концентрированного воздействия, направленного к одной цели. Принцип совмещения эффектов, состоящего в ориентированности каждого из них сразу на несколько подобных целей.

Реверберация - конфигурирование звучания по планам с помощью соотношения ранних и поздних отражений. Дополнительные уровень: фильтр и эквалайзер, конкретизирующие объем, и частотную окраску звука.

DSP – цифровые эффекты:

1. REVERB 1,2,3 – реверберация (акустика помещения)
1. CHORUS – хорус-эффект
2. TREMOLO -тремоло
3. PHASE SHIFTER -фазовращатель
4. ENCHANCER -громкоговоритель
5. FLANGER фланг-процессор
6. EQ LOUDNESS- сбалансированная сила звука

Важными параметрами, влияющими на звучание музыкальной фактуры являются также динамика VOLUM, панорама PAN и общая громкость аккомпанемента ACCOMP VOLUM. Каждый из этих параметров выставляется индивидуально к каждой музыкальной партии, которое происходит в процессе корректирования звучания на завершающем этапе аранжировки.

Реверберация - конфигурирование звучания по планам с помощью соотношения ранних и поздних отражений. В синтезаторе присутствует несколько и более типов акустик. К эффектам, моделирующим акустику помещения можно отнести и различные виды задержек звучания. Звучание хоруса придает объемность звучания моделируя ансамблевое звучания. Также большую яркость звучанию придает громкоговоритель. Дополнительные украшающие элементы и имитации исполнения акустических инструментов можно создать за счет эффектов тремоло. Фантастические образы на основе синтезированного звучания можно передать, дополнив звучание эффектом фланг-процессора. Такие эффекты и их уровень, который также можно регулировать с помощью микшера - фильтр и эквалайзер, конкретизируют объем и частотную окраску звука.

Подтема. Специфика исполнения на синтезаторе.

Умение воплотить интерпретационную идею. Формирование деталей зависит от вырабатываемых представлений в процессе технического совершенствования аппарата.

3 исторических этапа педагогических установок в приобщении к игре на клавишных:

экзерсисы, упражнения для формирования игровых автоматизмов. Абсолютизирована приверженцами механической концепции Клементи, Баха.

19 в - естественность игровых операций, пальцевая техника, свобода рук и корпуса. Недооценка слуховых представлений. Психотехническая школа Ф.Бузони, Л.В.Николаева, И.Гофмана.

В современной педагогике наблюдается приоритет слуховых представлений.

Функция управления синтезатором не в механической трансформации удара, а в управлении звуковым модулем в соответствии с протоколом миди.

Синтезатор имеет двойное управление – не только клавиатурой, но и кнопками; предварительно и в реале.

Характерна возможность автоматизации ряда исполнительских действий. Все способствует облегчению техники, поэтому падает роль упражнений. На повестке дня мышечный автоматизм, но и специфические технические навыки.

Отличие – вес, портативность, характер туше. Предусмотрена сопротивляемость клавиш (в нижнем регистре как у рояля, что придает комфорт). Другой тип механики, требующей половинной мышечной нагрузки. На пружинном механизме, который усилен грузиком. И sunth action – более короткие клавиши. Делятся на легкие weighted и тяжелые - semi- weighted. Разнообразие туше за счет включения режима чувствительности (touch response 3 уровня).

Полноразмерные клавишные full-size и mini-keys меньшим количеством октав.

Нельзя говорить о единой, унифицированной технике игры, так как наблюдается разнообразие типов механики, режимов чувствительности, размеров, диапазонов Формирование гибких навыков туше. Одно движение пальца может инициировать звучание инструмента с широким кругом характеристик.

Неоднозначность связи между мускульным усилием и результатом делает невозможным выработку соответствующих слухомоторных автоматизмов. Адекватные движения можно найти в опоре на слуховые представления о конкретном воплощении текста, которое определяется особенностями модели, так и значениями выставленных динамических, тембровых, артикуляционных параметров.

Игровые навыки формируются лишь в рамках разучивания конкретной аранжировки на конкретной модели синтезатора. В каждом новом случае они будут отличаться.

Управление аккомпанементом облегчает автоматика. Необходима выработка синхронности и точности взятия аккордов. Легко исполнить мелодию в интервал (октаву). Возникают только чисто технические проблемы – тонкая подстройка в ансамблевой игре. Задачи: успевать освежать элементами, переключая элементы, воспроизводя мультипады. Манипуляции колесом требуют знания об эталонах звучания, к которым хочешь приблизиться.

Сложные движения заучивать подобно пассажам, расчленяя на простые составляющие, осваивая каждую порознь и соединяя в последствии.

Преобладает различная техника игры тембрами, связанная с различной природой звукового материала и технологией управления лежащей в основе управления им.

Перспективу для совершенствования синтезаторной техники открывает оснащение синтезатора новыми функциями. Достижение свободы обусловлено чередованием мышечного напряжения и релаксацией на лету, что придает непринужденность игре.

Подтема. Исполнительские составляющие аранжировки.

Не ограничивается действиями и операциями, относящимися к композиторской сфере, так как структура, гармоническое построение, конкретное решение фактуры и инструментовка требуют звукового воплощения, проявляющегося в темпе, агогике, динамике, артикуляции, тембровом решении, звуковысотных нюансах.

Существует возможность изменения композиторского текста вплоть до придания полярности смысла. Управление этими средствами осуществляется с помощью миди-технологии (при использовании синтезатора в качестве мидиклавиатуры). Каждая относящаяся к сфере исполнения операция позволяет гибкое управление. Помимо игры это скольжение пальцев по поверхности сенсорных датчиков или рисование конфигурации изменения контроллера с помощью мыши.

2 группы операций – предварительное выставление (на все произведение или раздел) и непосредственно с игрой.

Темп (количество ударов в минуту) выставляется автоматически с выбором паттерна. Обусловлен жанровой принадлежностью, характером фактуры, сложностью ритма, гармонической структурой и особенностью формы.

Взаимодействие темпа с формой – в середине оживляется, в репризе приходит к исходному, а кода может быть еще спокойнее.

Громкость – выразительность и скорость движения клавиши (до 127). Влияют на яркость, атаку, работу частотного фильтра (это также и артикуляционные и тембровые регуляторы). Громкость на синтезаторе можно регулировать, но не так точно как на компьютере, где рисуется линия возрастания контроллера с выделением кульминационных нот и легким приглушением концов фраз. Контраст подчеркивается усилением одного голоса, выстраивается регистровый баланс (можно вживую).

Артикуляция - педали, послекасание, вибрато, портаменто. Колесо модуляции регулирует глубину и скорость вибрато вживую. Это способно оживить звучание, но не так как в реальном исполнении на акустическом инструменте, где усилие пальцев и амбушюра позволяют связывать этот прием с фразировкой. Но позволяет создать массу недоступных традиционным инструментам звучаний, которые отвечают сказочным, фантастическим, эксцентрическим образам.

Портаменто - режим со скольжением, которое происходит с определенной начальной ноты и определенной скоростью. Максимальное отклонение 12 полутонов, определяется в настройках инструмента. Звучит не так правдоподобно: ощущается некоторая отстраненность и комичность.

Послекасание позволяет отслеживать изменение уровня давления на каждую клавишу аккорда и канала (без дифференсации таких данных). Способ увеличить яркость, глубину, скорость вибрато, что сближает с извлечением на струнных инструментах.

Демпферная педаль и задерживающая педаль состенуто. Правая педаль задерживает длящиеся в момент нажатия педали звуки, позже взятые – нет. Смягчающая

педаль (левая) регулирует тембровые нюансы: снижение громкости и срезание верх частот.

Высотные нюансы: тонкая настройка и изменение высоты тона (сдвиг высоты на 1 из 100 микроинтервалы-центы полутона).

Значение исполнительских параметров не сводится лишь к ассоциациям, вызываемым их близостью к интонации речи. Они имеют и конструктивную функцию: обогащают, конкретизируют, выполняют ту же роль в фактуре, что и тембр в форме. Многие имеют двойное» управление – выставленные на панели, требуют конкретизации при живой игре.

Композиция на электронном синтезаторе.

Подтема. Звуковой синтез электронных тембров. Еще одной творческой стороной работы на клавишном синтезаторе является функция звукового синтеза. Не исключается возможность конвертирования оригинальных тембров-сэмплов с внешних источников с помощью гибкого диска.

Звуки инструментов относятся к сложным сигналам. Колебательные системы: струна и столб воздуха, дека (мембрана), рупорные и иные излучатели. Тембр не выражается одним числом как высота и громкость, а также имеет самостоятельное образное значение, проявляющееся даже на композиционном уровне (передают тембровые характеристики персонажей опер).

Каждый из перечисленных инструментов может иметь разную окраску в зависимости от регистра.

Для физика «тембр» – это физические параметры – набор частотных составляющих (спектр и некоторая волновая форма, ему соответствующая). Для музыканта - характер звука, описываемый прилагательными «сочный, яркий, глубокий». Большую определенность понятие приобретает в связи с конкретным инструментом. Если говорится «тембр скрипки», то понимается не отдельный звук, штрих, прием, а вся совокупность, включая характерные приемы исполнения и даже шумовые призвуки.

Поэтому часто одни ничтожно малые изменения физических параметров становятся заметными для слуха. Для успешного распознавания мозгу необходимо выделять основные признаки, которые сохраняются при существенных изменениях отдельных параметров.

Как только объект не вписывается в область восприятия органов чувств, задача передается сознанию. Другой случай – идентификация, когда мозг сам себе дает задание «обращать внимание».

В случае идентификации звуков иной не звуковой природы, мозг «сопротивляется» созданию новых классов или другими словами он против детализации имеющейся системы идентификации. Так, более легко воспринимаются те объекты, для которых уже существуют некоторые «разделы», с подобными, близкими по характеру образами.

Звук отдельного инструмента обладает различными качественными характеристиками: 3 фактора влияют на качество звука: источник звучания, акустика пространства и приемник звуковых волн (ухо человека или микрофон).

Ухо - наш приемник. Состоит из колебаний, чем дальше источник, тем больше затухают колебания воздуха, как волны на воде. Звуковые волны распространяются по-разному, смотря в какой среде: в комнате или концертном зале, глухом лесу или открытых горах. Наткнувшись на препятствие, волны отражаются, и мы слышим эхо.

Форма волны зависит от тембра звука. Самый примитивный без окраски звук генератора низкой частоты LFO. Его мы слышим по радио, как сигналы точного времени. Он имеет синусоид волну. Звук генератора низкой частоты можно сделать более резким или более мягким. Тогда измениться форма волны. Она будет либо пилообразной, либо квадратной. Шум имеет беспорядочное нагромождение волн разной формы. На дисплее синтезатора характер волны обозначается условно:

Зигзаг, порабола, треугольный, квадратный.

На основе LFO были сконструированы первые синтезаторы. Современная цифровая технология обработки звука дает возможность использовать запись натуральных звуков, так и искусственной звуковой волны. Это звуки инструментов, моря, пения птиц. Этот метод записи называется семплированием (сэмпл – образец, оригинал).

Пока звук длится, образуется форма волны. У простого звука она простая. Состоит из 2-3 фаз, остальные повторяются. У сложного - ни одна не повторяется, постоянно изменяется, живет своей жизнью. Поэтому мы говорим о нем - «живой звук».

Форма волны естественного звука меняется с течением времени и образует другой тип волны. Он называется «оболочкой» - ENVELOPE. У нее есть ATTACK атака, пик PEAK - момент нажатия клавиши, DESAY затухание, SUSTAIN поддержка – продление звука после атаки или частичного затухания. Для продления звучания используется педаль сустейн. RELEASE – окончание (отпускание клавиши).

Оболочку невозможно увидеть, но можно нарисовать ее схему на графике осей координат. По горизонтали - время звучания, по вертикали – уровень громкости.

Подтема. Практика создания оригинальных пользовательских тембров и включение их в фактуру аранжировки. 12 различных параметров влияющих на качество звука:

1. тоновая характеристика тембра
2. кривая громкости (амплитудные огибающие)
3. высота звучания (тональность) тембра
4. тональная огибающая
5. скорость атаки
6. скорость конечного затухания
7. общий уровень громкости тембра
8. громкостная чувствительность клавиш к туше
9. частотно-цифровой фильтр качества звука
10. уровень полосы пропускания цифрового фильтра
11. расположение (панорама)
12. изменение (транспозиция) тонального ключа (высоты) тембра.

Взятие клавиш может инициировать не закрепленные за ними звуки, а звучать разными (до 4 и более) формирующими аккордовую структуру виртуальными инструментами в наиболее оптимальных для той или иной связанной с ними фактурной функцией регистрах.

Дополнительные формы электронного музицирования.

Важную роль в развитии навыков импровизации играет применение функции для импровизации (FREE SESSION), осуществляемой на основе встроенных гармонических последовательностей в любом музыкальном стиле.

Дополняющими направлениями практического освоения электронного музицирования являются чтение с листа, подбор по слуху и гармонизация мелодии. Не смотря на наличие функции транспонирования, с этой формой работы также приходится сталкиваться в процессе электронного творчества.

Гармонизация зачастую становится 1 этапом в создании аранжировки. Оригинал часто не содержит указания на необходимость взятия в аккомпанирующей партии тех или иных аккордов. И получить такие сведения неоткуда. Необходимо знать, что гармонизация – процесс свертывания мелодической горизонтали в вертикаль, а импровизация – развертывание цепочки аккордов в спонтанно возникающий мелодический узор. При гармонизации необходимо опираться на знания номенклатуры аккордов (систему цифрованных обозначений, отличающуюся от применяемой в сольфеджио). Также нужно ориентироваться в системе взаимосвязей аккордовых функций в ладу (родстве). Также следует стремиться к плавному голосоведению, осуществлять движение баса без скачков на квинту. Обращение к нотному тексту с развернутым изложением сопровождающей партии усложняет задачу. Иногда гармоническая основа

едва намечена и становятся возможными различные варианты ее трансформации в аккорды. При любой форме изложения определение аккордовой структуры включает 4 операции: выявление протяженности «рассеянной» в фигурациях аккомпанемента гармонии, нахождение опорных тонов и сведение их в единую вертикаль (желательно с сохранением положения баса), перевод полученной вертикали в тесное расположение, внесение каких-либо поправок, связанных с жанрово стилистической направленностью аранжировки. Наиболее склонной является гармонизация мелодии одноголосного изложения, так как мелодический узор дает лишь косвенные и весьма расплывчатые ориентиры. В этом случае приходиться домысливать и формируемый продукт отличается поливариантностью. Проблема облегчается, если мелодия знакома – слух подсказывает верные решения. Способ решения заключается в просеивании тонов мелодии и выделении опорных тонов. Основанием выделения этих тонов может послужить их расположение в начале и конце построения, где экспонируется тоника, на сильных долях такта (за исключением задержаний), в виде гармонической фигурации. Целью является подбор наилучших в художественном плане аккордов. Решение определяется жанром оригинала, стилистической направленностью и уровнем авторизованности аранжировки. В произведениях академических жанров нужно стремиться к максимальной аутентичности. Массовые жанры допускают вариативность но в небольших пределах. Народные допускают множество разных толкований – ведь это продукт устного народного творчества, характерной чертой которого является вариативность. Кроме того он в большинстве случаев изначально существует в одноголосном амбивалентном в плане построения вертикали виде. Соответственно ее можно гармонизовать в разной манере (венских классиков, русских кучкистов, в лубочном, эстрадном, джазовом). Возникает проблема увязывания гармонической структуры с композиционной формой. Для успешного решения важно овладеть приемами гармонизации, направленными на динамизацию музыкальной формы. К ним относятся отклонения и модуляции, которые придают неустойчивость и хороши в средних развивающих разделах. Каденция наоборот способна округлить построение. Таким образом гармонизация носит творческий характер и от качества их решения, определяемого корректным подходом первоисточнику, стилистической цельностью и логичностью зависит художественный уровень аранжировки.

Применение концертмейстерских навыков, умение одновременно аккомпанировать поющим и управлять исполнительским процессом, используя при этом выразительную мимику и различные приемы показов вступлений и снятий (например, кивком головы, жестом руки), навыки ансамблевого исполнения (слуховой контроль, синхронность звучания). Создавая концертный музыкальный номер, студент должен проявить музыкальный вкус и творческую фантазию, включая в исполнительский состав также и акустические музыкальные инструменты для полноты и красочности звучания. Это могут быть как классические (флейта, скрипка), народные – (баян, аккордеон), так и эстрадные инструменты (электрогитара и т.д). Студент должен воплотить идейно-образное содержание произведения в исполнении вокально-инструментальным ансамблем на основе музыкальных выразительных особенностей авторской партитуры средствами дирижерской, вокальной, исполнительской, концертмейстерской и ансамблевой техники. Создать свою индивидуальную интерпретацию произведения. На заключительном контрольном уроке публичное выступление студента является показательным результатом не только его музыкально-исполнительских способностей, но и умения заинтересовывать детей, прививать им любовь к музыкально-певческому искусству и организовывать концертную творческую деятельность, являющуюся неотъемлемой частью внеклассной работы в общеобразовательной школе.

Анализ результатов исполнения. В обсуждении концертных выступлений участвует вся группа. Критический подход, отмечающий как достоинства, так и недостатки, развивает способности к оценочно-критической деятельности, творческое мышление и

вкус, активность и интерес к профессии. В процессе занятий студенты вырабатывают навык ансамблирования, ориентации в общей звучности, учатся слышать хоровые и инструментальные партии, анализировать качество звучания.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМЫ РАБОТЫ В СИСТЕМ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современные подходы, принципы и формы организации учебного процесса в дополнительном образовании.

Образовательный процесс в системе дополнительного образования детей представляет собой специально организованную деятельность педагогов и учащихся, направленную на решение задач обучения, воспитания, развития личности.

Процесс обучения в дополнительном образовании имеет менее формализованный характер по сравнению с общеобразовательной школой и не имеет жестких рамок.

Индивидуализация обучения в системе дополнительного образования детей осуществляется со стороны самого ребенка, который сам делает выбор интересного для себя вида деятельности. Изменяется и позиция педагога: он выступает не только как носитель знаний, но и как помощник в становлении личности учащегося.

Выполняя функцию консультанта, педагог дополнительного образования чаще всего оказывает на детей сильное личностное влияние. Отсюда – повышенные требования к его личностным качествам.

Образовательный процесс, организованный в системе дополнительного образования, должен отвечать следующим требованиям:

иметь развивающий характер, т.е. должен быть направлен на развитие у детей природных задатков и интересов;

быть разнообразным как по форме (групповые и индивидуальные, теоретические и практические, исполнительские и творческие занятия), так и по содержанию;

основываться на многообразии дополнительных образовательных программ – модифицированных, авторских, адаптированных, все они должны проходить психолого-педагогическую экспертизу до включения в образовательный процесс и психолого-педагогический мониторинг в ходе их реализации, чтобы не навредить физическому и психическому здоровью учащихся;

базироваться на развивающих методах обучения детей;

Для педагога дополнительного образования уже недостаточно знания лишь той предметной области, которую он преподает.

Педагог должен:

- обладать психолого-педагогическими знаниями;

- использовать диагностику интересов и мотивации детей с тем, чтобы обеспечить такое многообразие видов деятельности и форм их осуществления, которое позволило бы разным детям с разными интересами и проблемами найти для себя занятие по душе;

- основываться на социальном заказе общества;

- отражать региональные особенности и традиции.

Образовательный процесс осуществляется через учебное занятие. Учебное занятие – это форма организации учебного процесса, ограниченная временными рамками, предполагающая специально организованное педагогом обучение детей (передача им знаний, умений и навыков по конкретному предмету), в результате которого происходит усвоение детьми этих знаний, формирование и развитие умений и навыков.

Для того чтобы занятие стало обучающим, его нужно тщательно подготовить, спланировать.

Педагог имеет право самостоятельно отработать удобную для себя модель плана учебного занятия.

Планирование занятия начинается с определения целей и задач учебного занятия. Этот момент часто бывает проблемным для педагогов.

Необходимо исходить из самого понятия цель - это предполагаемый результат действий или деятельности человека, на осуществление которых они направлены.

Как правило, определяется не более 1-2 целей занятия. Они должны быть достаточно конкретны и достижимы за одно занятие. Одна из традиционных ошибок педагога при формулировании целей занятий становится абстрактность или излишняя масштабность: например, не может быть за одно занятие достигнута цель воспитания у детей любви к предмету, природе или формирование комплекса знаний, умений и навыков.

Цели достигают через решение задач. Задачи должны раскрывать цели, конкретизировать их.

При планировании задач занятия необходимо ставить задачи с учетом возрастных особенностей учащихся данной группы, их учебной подготовленности, развития.

Традиционно к занятиям ставятся три задачи: образовательная, развивающая и воспитательная.

Образовательные задачи конкретизируют, какие знания, умения и навыки, которые возможно формировать на учебном материале занятия.

Задачи развития учащихся определяют, какие познавательные способности обучающихся развивать конкретно, как осуществлять развитие воли, эмоций, познавательных интересов и т. д.

Воспитательные задачи описывают, к какому мировоззренческому выводу возможно подвести учащихся и какие воспитательные возможности реализовать на учебном материале занятия.

Изучение учебного материала предполагает следующие дидактические циклы:

- изучение нового материала;

- применение знаний на практике, формирование практических умений;

- контроль знаний.

В соответствии с этим различаются типы учебных занятий.

- изучение и усвоение нового материала (лекции, объяснение, демонстрация и т.д.);

- закрепление и совершенствование знаний, умений и навыков (повторение, обобщение, упражнения, решение задач и др.);

- обобщение знаний, умений и навыков (самостоятельные работы, семинары, дискуссии, конференции, представления и др.);

- комбинированное (учебное занятие со всеми элементами процесса обучения);

- контрольное (итоговое).

К каждому типу учебного занятия предъявляются специфические требования, но существуют и общие требования.

Общие требования к занятиям в учреждении дополнительного образования:

- создание и поддержание высокого уровня познавательного интереса и активности детей;

- целесообразное расходование времени занятия;

- применение разнообразных методов и средств обучения;

- высокий уровень межличностных отношений между педагогом и детьми;

- практическая значимость полученных знаний и умений.

Традиционные формы организации деятельности детей в учебном процессе.

Лекция - устное изложение какой-либо темы, развивающее творческую, мыслительную деятельность учащихся.

Семинар- форма групповых занятий в виде обсуждения подготовленных сообщений и докладов под руководством педагога формирует аналитическое мышление, отражает интенсивность самостоятельной работы, развивает навыки публичных выступлений.

Дискуссия - всесторонне публичное обсуждение, рассмотрение спорного вопроса, сложной проблемы; расширяет знания путем обмена информацией, развивает навыки критического суждения и отстаивания своей точки зрения.

Конференция - собрание, совещание представителей различных организаций для обсуждения и решения каких-либо вопросов; прививает навыки открытого обсуждения результатов своей деятельности.

Экскурсия - коллективный поход или поездка с целью осмотра, знакомства с какой-либо достопримечательностью; обогащает чувственное восприятие и наглядные представления.

Туристический поход - передвижение группы людей с определенной целью; реализует цели познания, воспитания, оздоровления, физического и спортивного развития.

Учебная игра - занятие, которое имеет определенные правила и служит для познания нового, отдыха и удовольствия; характеризуется моделированием жизненных процессов в условиях развивающейся ситуации.

Утренник, праздник – организационно – массовые мероприятия, проводимые в соответствии с планами воспитательной и досуговой деятельности.

Нетрадиционные формы организации деятельности детей.

Презентация предмета, явления, события, факта - описание, раскрытие роли предмета, социального предназначения в жизни человека, участие в социальных отношениях.

Социодрама - сюжетно-ролевая игра, предопределенная позицией главных героев; ситуация выбора, от которой зависят ход жизни и социально-психологические отношения, осознание себя в структуре общественных отношений.

Защита проекта - способность проецировать изменения действительности во имя улучшения жизни, соотнесение личных интересов с общественными, предложение новых идей для решения жизненных проблем.

Философский стол - коллективная работа по отысканию социального значения и личностного смысла явления жизни – «Свобода и долг», «Человек и природа» и т.п.

«Крепкий орешек» - решение трудных вопросов в жизни совместно с группой, доверительный разговор на основе добрых взаимоотношений.

Конверт вопросов - свободный обмен мнениями на разные темы в дружеской обстановке.

Выпускной ринг - отчет выпускников творческих коллективов, анализ прошлого, планы на будущее; создание атмосферы дружбы, взаимопонимания; формирование умения взаимодействовать с людьми.

Психологическое занятие – проведение уроков психологической культуры личности; позволяет педагогам дополнительного образования оказать своевременную, квалифицированную помощь обучающимся.

Чаепитие - обладает большой силой, создает особую психологическую атмосферу, смягчает взаимные отношения, раскрепощает.

День добрых сюрпризов - упражнение в умении оказывать знаки внимания, доставлять людям радость.

Методы обучения

Практические методы Упражнения, тренинг, репетиция, конспект, составление докладов, реферат, защита проекта.

Словесные методы Лекция, объяснение, рассказ, чтение, беседа, диалог, консультация.

Графические методы составление таблиц, схем, графиков, диаграмм, работа с картами, схемами.

Наглядные методы наглядные материалы, картинки, рисунки, плакаты, таблицы, фотографии, схемы, модели, предметы, муляжи, видеоматериалы.

Игровые методы дидактические, развивающие, познавательные, игры на развитие памяти, глазомера, внимания, игра- путешествие, ролевая игра, деловая игра, игры – конструкторы.

Проектные и проектно-конструкторские методы разработка проектов, моделирование ситуации, создание моделей, создание творческих работ, разработка сценариев.

Методы проблемного обучения проблемное изложение материала, анализ проблемы, выделение противоречий данной проблемы, эвристическая беседа, создание проблемных ситуаций, формулировка и решение проблемы учащимися, поиск и отбор аргументов, фактов, доказательств, самостоятельный поиск ответа обучающимися на поставленную проблему, поиск ответов с использованием опорных схем, алгоритмов.

Методы программированного обучения объяснение ключевых вопросов программы обучения, остальной материал обучающиеся изучают самостоятельно, самостоятельное изучение определенной части учебного материала.

Психологические и социологические методы анкетирование, интервьюирование, тесты, создание и решение различных ситуаций.

Подведем итог выше сказанного: типы учебных занятий и требования к ним, формы работы, методы обучения, этапы занятия - находят своё отражение в плане, который педагог составляет на каждое учебное занятие.

В основе многообразных вариантов планирования учебных занятий имеются общие характеристики:

- каждое учебное занятие имеет цель, конкретное содержание, определенные методы организации учебно-педагогической деятельности;

- любое учебное занятие имеет определенную структуру, т.е. состоит из отдельных взаимосвязанных этапов;

- построение учебного занятия осуществляется по определенной логике, зависящей от его цели и типа.

Выполняя самостоятельную работу на занятии, учащиеся часто заняты однообразным делом, чтобы сменить вид деятельности, психологически разгрузить детей предлагается включить в занятие так называемые психологические разминки. Эта форма часто более интересна детям, чем традиционные физкультминутки.

На занятиях от учащихся требуется высокая активность, мобильность и включенность. Чтобы достигнуть высокой эффективности занятия и усвоения материала, следует учитывать физиологические и психологические особенности учащихся, предусматривать такие виды работы, которые снимали бы усталость и напряжение. К одним из таких видов

работы можно отнести психологические релаксационные паузы-минутки, которые, помогают снять усталость, нервное и психологическое напряжение. Дети очень любят такие паузы, а минутки, потраченные на отдых, идут только во благо занятия.

Цель проведения релаксации – снять напряжение, дать учащимся небольшой отдых, вызвать положительные эмоции, хорошее настроение, что ведет к улучшению усвоения материала.

Видами релаксации могут быть различного рода движения, игры, пение, заинтересованность чем-нибудь новым, необычным. Следует помнить о том, что при проведении релаксации не нужно ставить цель перед учащимися запомнить материал. Релаксация должна освобождать от умственного напряжения.

Для лучшего усвоения материала на занятиях, для создания благоприятного психологического климата необходимо включать в ход занятия небольшие упражнения, направленные на снятие стресса и усталости.

Таких упражнений разнообразное множество, каждое из них имеет определенную цель и смысловой характер. Несколько примеров таких упражнений:

Упражнение № 1: «Две минуты отдыха».

Цель: возможность быстро отдохнуть от теоретической и психологической нагрузки.

Форма проведения: групповая.

Проведение упражнения: инструкция «Сядьте удобнее на своих стульях, положите руки на колени, прислонитесь спиной к спинке стула. Закройте глаза. Перенеситесь мысленно туда, где вам будет хорошо. Возможно, это привычное для вас место, где вы любите бывать и отдыхать. Возможно, это место вашей мечты. Побудьте там... Делайте то, что вам привычно там делать. Или ничего не делайте, как хотите. Побудьте там, где вам хорошо, две-три минуты».
Дав инструкцию, педагог сам может присоединиться к тем, кто отдыхает.

Обсуждение упражнения: В конце упражнения педагог может начать рассказывать о своих впечатлениях, а затем спросить учащихся желают ли они поделиться своими эмоциями и настроением.

Упражнение № 2: «Поза и эмоциональное состояние».

Цель: разминка во время занятия.

Форма проведения: групповая.

Проведение упражнения: педагог просит нескольких человек (4-5 человек) изъявивших желание принять участие в упражнении выйти к доске. Остальные учащиеся, оставшиеся на своих местах должны внимательно наблюдать за участниками.

Преподаватель просит участников по очереди принимать позы:

– веселого человека;

– расстроенного человека;

– заинтересованного чем-то человека;

– удивленного человека;

– уверенного человека.

Обсуждение упражнения:

1.Дети, наблюдающие за тем, как каждый из участников показывал того или иного человека, должны проголосовать, кто из участников лучше всех справился с заданием. Проголосовать можно разными способами, с помощью поднятых рук или аплодисментов.

2.Обратная связь от участников упражнения:

- Что вы почувствовали, принимая разные позы?

- Какая поза вам больше всего понравилась?

Упражнение № 3: «Передача хлопка».

Цель: создать положительный настрой перед началом занятия.

Форма проведения: групповая.

Проведение упражнения: дети должны по очереди друг за другом хлопнуть в ладони, не делая пауз. Если кто-то сбился, то упражнение повторяется сначала, до тех пор, пока дети не выполнят задание без сбоев.

Обсуждение упражнения:

Педагог как наблюдатель высказывает свое мнение о том, по каким причинам случались сбои, кто был более внимателен и активен.

Упражнение № 4: «Стряхни».

Цель: обучить избавляться от всего негативного, неприятного настроения.

Форма проведения: групповая.

Проведение упражнения: педагог просит встать всех детей и выйти из-за стола. Инструкция: «Начните отряхивать ладони, локти и плечи. При этом представляйте, как все неприятное — плохие чувства, нехорошие мысли — слетает с вас как с гуся вода. Потом отряхните свои ноги от носков до бедер. А затем потрясите головой. Теперь отряхните лицо. Представьте, что весь неприятный груз с вас спадает, и вы становитесь все бодрее».

Обсуждение упражнения:

Педагог спрашивает учащихся: «Ваше самочувствие после выполнения упражнения?»

Хорошим видом релаксации является песня, которая предоставляет возможность не только отдохнуть, но и снижает утомляемость за счет эмоционального настроя. При выборе текста песни следует учитывать возрастные особенности.

В заключении хотелось бы отметить, что занятие должно проходить, прежде всего, в условиях психологической комфортности для учащихся.

Основная задача педагога:

- создание эмоционально положительного фона в обучении, общении;

- стимулирование мотивации на успешность в обучении, оказание поддержки и помощи учащимся;

- использование чередования интенсивности в обучении и психологической релаксации.

СОЛЬФЕДЖИО

Музыкальные средства как языковые и стилевые феномены музыки XV – XX вв

«Звук. Звукоряд. Нотное письмо. Ритм. Темп. Агогика. Динамика»

Звук как физическое явление представляет собою колебательные движения какого-нибудь тела – источника звука (струны, воздушного столба в духовом инструменте, пластинки, мембраны и т. д), создающего звуковые волны (периодические сгущения и разрежения в воздухе).

В природе существует бесконечное множество звуков, воспринимаемых слухом человека, но не все звуки могут служить материалом для музыки.

Музыкальные звуки, в отличие от шумовых, обладают особыми свойствами; они отобраны и организованы в определенную систему, выработанную в процессе многовекового развития музыкальной культуры и служащую для выражения музыкальных мыслей, музыкальных образов.

Свойства и качества звука. Свойствами звука называют объективно присущие ему физические особенности, а именно:

1. частоту колебаний,

2.их продолжительность,

3.амплитуду и

4.состав колебаний (в смысле сочетания простейших колебаний в данном сложном).

Отражение физических свойств звука в наших ощущениях есть качества звука. К качествам относятся:

1.высота,

2.длительность,

3.громкость и

4.тембр.

Высота звука зависит от частоты звуковых колебаний. Чем чаще колебания – тем выше звук; чем реже колебания – тем звук ниже. Высота может быть выражена с разной степенью ясности. Поэтому звуки разделяются на две группы: 1) звуки, имеющие ясно выраженную высоту, и 2) звуки, не имеющие ясно выраженной высоты.

Человеческий слух способен воспринимать различие в высоте (приблизительно) от 16 до 20 000 колебаний в секунду. Однако в музыке используются, главным образом, звуки, имеющие ясно выраженную высоту в пределах (приблизительно) от 16 до 4 000 колебаний в секунду. Такое ограничение связано с практикой человеческой речи и пения, причем в речи и пении используются звуки в еще более узких пределах. Теория музыки занимается почти исключительно звуками, имеющими ясно выраженную высоту.

Звуки, не имеющие ясно выраженной высоты, производимые различными шумящими и звенящими инструментами, применяются в музыке ограниченно. Такие звуки изучаются в разделе ударных инструментов курса инструментоведения и оркестровки.

Длительность звука зависит от продолжительности колебательного движения.

Громкость звука зависит от силы колебательного движения, выражающейся в амплитуде (размахе) колебаний.

Тембр, или окраска звука зависит от состава звука. Благодаря разнице в тембрах мы отличаем голос одного человека от голоса другого, звук одного инструмента от звука другого и т. п.

Колеблющаяся целиком струна, источник звука производит основную частоту. Или основная частота колебаний всего звучащего тела определяет базовую высоту звука. Но основной звук сопровождается целым рядом почти не уловимых слухом призвуков. Наиболее слышимый звук кажется единственным. Но струна колеблется не только всей своей длиной, колеблются и ее части. Половинки, трети, четвертушки, пятые части и т.д.

Все звуки, являющиеся результатом колебаний частей струны, имеют большую частоту колебаний, чем частота всей длины, поэтому все призвуки – выше основного звука. Половинки струны колеблются дают удвоенное число колебаний – получается звук октавой выше основного. Утроенное число колебаний дает квинту через октаву. Учетверенное число колебаний – дает звук на две октавы выше основного. На рисунке схематично представлены колебания целой струны, половины, третей, четвертей.

Одновременные колебания всей струны и ее частей дают каждый раз одинаковый, определенный ряд звуков, расположенных в следующем порядке: чистая октава, чистая квинта, чистая кварта, большая терция, малая терция, большая секунда и т. д. Такой ряд звуков называется натуральным (так как он существует в природе), или г а р м о н и ч е с к и м звукорядом, а звуки, входящие в него, называются частичными тонами, так как они являются результатом колебаний частей струны, или обертонами (от немецкого ober - над), так как все они лежат выше основного звука, то есть над ним.

Звукоряд

Музыкальная система, положенная в основу современной музыкальной практики, представляет собой ряд звуков, находящихся между собой в определенных высотных взаимоотношениях. Расположение звуков системы по высоте называется звукорядом, а каждый звук — его ступенью. Полный звукоряд музыкальной системы включает в себя 88 различных звуков. Колебания этих звуков, от самых низких до самых высоких, заключены в пределы от 16 до 4 176 колебаний в секунду. Это те звуки, высоту которых способно различить человеческое ухо.

Основным ступеням звукоряда музыкальной системы присвоено семь самостоятельных названий:

До, ре, ми, фа, соль, ля, си

do, re, mi, fa, sol, la, si

Основные ступени соответствуют звукам, извлекаемым на фортепиано на белых клавишах.

Семь названий основных ступеней периодически повторяются в звукоряде и таким образом охватывают собой звуки всех основных ступеней.

Это связано с тем, что каждый восьмой звук, считая вверх (из числа звуков, воспроизводимых на белых клавишах), образуется от удвоенного количества колебаний по сравнению с первым звуком.

Следовательно, он соответствует второму частичному тону первого (исходного) звука и поэтому полностью с ним сливается.

Расстояние между звуками одинаковых ступеней называется октавой. Октавой называется также часть звукоряда, в состав которой входят все семь основных ступеней. Таким образом, весь звукоряд делится на октавы. Началом октавы принято считать звук ступени до. Весь звукоряд состоит из семи полных октав и четырех звуков, образующих две неполные октавы по краям звукоряда (на фортепиано по краям клавиатуры). Названия октав (от низких звуков к высоким) следующие: субконтроктава, контроктава, большая октава, малая октава, первая октава, вторая октава, третья октава, четвертая октава и пятая октава.

Два с половиной тысячелетия тому назад Пифагор и его ученики строили диатонические лады на основе всего лишь двух интервалов – октавы (отношение частот 1:2) и квинты (2:3). Строился ряд чистых квинт, и полученные звуки переносились в одну октаву.

В зависимости от того, сколько квинт бралось под основным тоном, а сколько над ним, оформлялся тот или иной лад. Одна квинта под основным до и пять – над ним образуют ионийский лад, который полностью совпадает по звукоряду с современным мажором.

С постепенным расширением круга тональностей, появлением альтерации основных ступеней звуковой системы начали возникать трудности из-за того, что

«квинтовая спираль» разомкнута: ее можно продолжать бесконечно и в диезную, и в бемольную сторону. При этом интервал в 12 квинт оказывается чуть шире, чем интервал в 7 октав (частота звука 7-й октавы в 128 раз больше, чем у основного, а у 12-й квинты – почти в 130). А отсюда и фальшивое звучание первых альтерированных звуков – си-бемоль, фа-диез – в «чужих» для них тональностях, например, в роли вводного тона [си минора] или гармонической шестой ступени [Си-бемоль мажора].

Только в XVII столетии был найден выход – в равномерно-темперированной системе, которая поделила октаву на 12 равных частей. Квинты стали чуть-чуть меньше, на слух это практически незаметно (он у нас – зонный), квинтовый круг сомкнулся, а звуки системы обрели важнейшее качество – энгармонизм, высотную полифункциональность: звук до мог теперь выступить и как си-диез, и как ре-дубль-бемоль. Все черные клавиши фортепиано соответствуют в равной степени и повышению звука нижележащей клавиши, и понижению звука вышележащей.

Соотношение абсолютной высоты (точно отрегулированной) звуков музыкальной системы называется музыкальным строем.

Современный музыкальный строй исходит из 440 колебаний в секунду звука ля первой октавы. В общепринятой музыкальной системе каждая октава делится на двенадцать равных частей—полутонов. Такой музыкальный строй называется темперированным строем. Он отличается от натурального звукоряда (строя) тем, что все полутоны октавы в нем равны.

Благодаря тому что октава разделена на 12 равных полутонов, полутон является самым узким расстоянием между звуками музыкальной системы. Расстояние, образованное двумя полутонами, называется целым тоном.

Между основными ступенями звукоряда имеются два полутона и пять целых тонов. Они располагаются следующим образом:

до	ре	ми	фа	соль	ля	си	до
1т	1т	1/2т	1т	1т	1т	1/2т	

Целые тоны, образующиеся между основными ступенями, разделены на полутоны. Звуки, которые делят их на полутоны, извлекаются на фортепиано на черных клавишах. Таким образом, октава состоит из двенадцати звуков, расположенных на равном расстоянии друг от друга.

Расстояние между соседними звуками равномерно-темперированной системы называется полутоном. Полутоны, входящие в диатонику и образуемые разными соседними ступенями, – диатонические (в До мажоре: ми–фа, си–до, в си-бемоль миноре: до–ре-бемоль, фа–соль-бемоль). Но полутон может возникнуть между ступенью и ее же повышением или понижением: до–до-диез, ля–ля-бемоль. Тогда он называется хроматическим.

Нотное письмо

Нотным письмом называется исторически установившаяся система записи звуков особыми знаками – нотами (нота, латинское слово, в переводе означает знак).

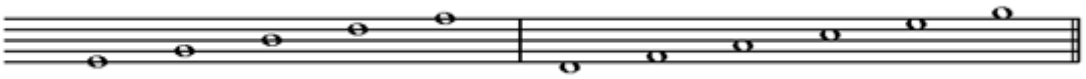
Думаю, ноты все Вы видели и знаете, что они обозначаются кружочками, к некоторым добавляются палочки и другие детали. Давайте вкратце рассмотрим традиции.

Нотный знак представляет собой кружок - пустой или затушеванный.

Для обозначения различных длительностей звуков к кружкам прибавляются вертикальные палочки, которые называются "штилями", "хвосты" и "ребра" - прямые линии для связывания коротких длительностей в группы.

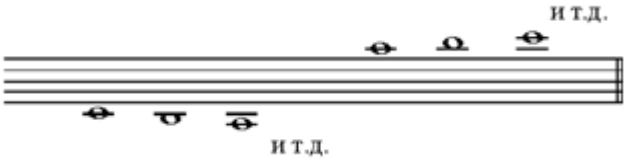
Для определения высоты звука ноты размещаются на нотном стане (нотоносце). состоящем из пяти параллельных линий, представляющих вместе одну нотную строку. Счет линиям ведется снизу. В начале нотного стана ставится вертикальная нотная черта, соединяющая все пять линий. Она называется начальной чертой, при однострочной записи начальная черта может не ставиться.

Ноты пишутся на нотном стане - на линиях и между линиями, то есть в промежутках:



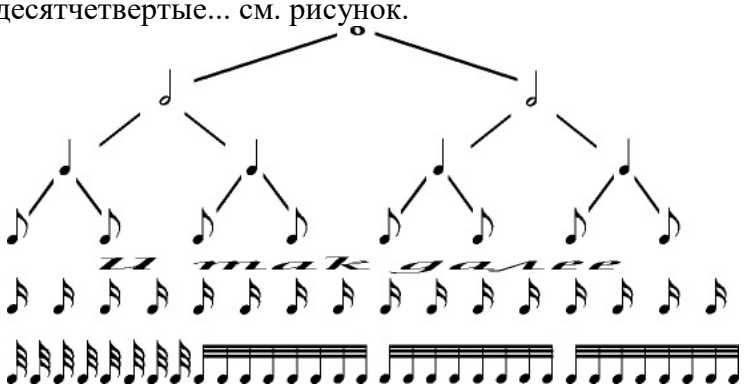
над и под линейками, а также (когда ноты слишком высоки или низки) - на коротких добавочных линейках, которые пририсовываются снизу или сверху к нотному стану.

Счет добавочных линеек ведется: верхних - вверх от первой добавочной линии, а нижних - вниз.



Названия длительности звуков и их обозначения нотами

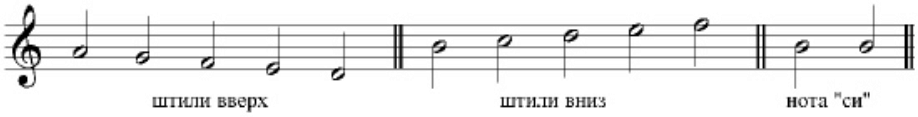
Целая нота - незаштрихованный кружочек (овал), половинная - то же самое, но добавлен штиль, четвертная - как и половинная, но овал уже заштрихован, восьмая - как предыдущая, с добавлением хвостика или ребра (если ноты сгруппированы), шестнадцатая - та же восьмая, но ее хвостик (или ребро) изображается сдвоенным. Далее, по тому же принципу, пишутся более мелкие длительности: тридцатьвторые, шестьдесятчетвертые... см. рисунок.



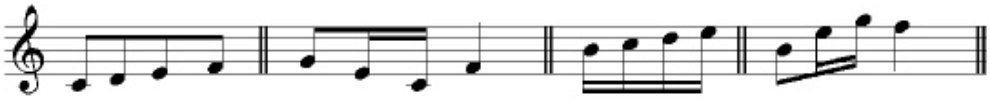
Если штиль у ноты направлен вверх, то должен рисоваться, начиная от правой стороны ее головки, а если вниз - то начиная от левой стороны. Хвостики всегда начинаются от конца штиля и направлены в сторону головки ноты, при этом их должно "относить ветром" вправо от линии штиля.

Ребра имеют тот же смысл, что и хвостики, и применяются для смыслового и логического объединения коротких нот в группы, чтобы не загромождать запись многочисленными закорючками и облегчить беглое чтение нот.

Если на нотоносце записана одноголосная мелодия (то есть нет таких моментов, когда одновременно звучат несколько нот), то штили направлены вверх для всех нот, находящихся ниже средней линейки, и, наоборот, вниз - для всех, которые выше середины. Это принято ради того, чтобы нотоносец с мелодией выглядел в партитуре компактнее. У ноты на самой средней линейке нотоносца штиль может быть направлен как вверх, так и вниз, но, по неписаной традиции, чаще все-таки вниз.

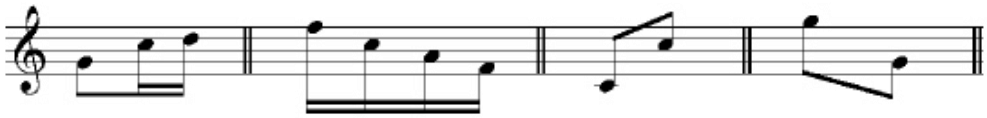


Ноты могут объединяться в группы



Если на нотном стане размещается сразу две мелодических линии, тогда штили направляются уже независимо от положения нот: у верхней мелодии всегда вверх, а у нижней - вниз. Это делается для того, чтобы Вы могли читать каждую из мелодий отдельно, не путаясь глазами в сплетениях нот.

При соединении в группы нот разной высоты выбирается такое положение штилей и ребер, при котором окажутся "удовлетворены" большинство нот группы.



КЛЮЧИ

За каждой линией нотного стана условно закрепляется определенная высота звука. Но поскольку в мире много разных инструментов, которые играют слишком разных высотных областях, то в музыке употребляются несколько различных "точек отсчета" высоты. Это делается с помощью условного знака, который называется ключом.

Ключ ставится в начале нотного стана так, чтобы линия, от которой ведется отсчет в этом ключе, пересекала ключ в его узловой точке.

Ключ закрепляет за нотой, стоящей на этой линии, совершенно точную высоту (частоту звука и его название), от которой можно получить высоты и названия всех остальных звуков на нотном стане.

Исторически имело распространение около десятка разных ключей, из-за чего освоение нотной грамоты было довольно трудоемким делом. В настоящее время употребляются только два различных ключа; и еще два - только в специфических ситуациях.

Скрипичный (ключ Соль). Он обозначает на второй линии высоту звука соль первой октавы. Узловая точка ключа находится в центре его спирали, то есть, он должен как бы "наматываться" на вторую линию нотоносца.

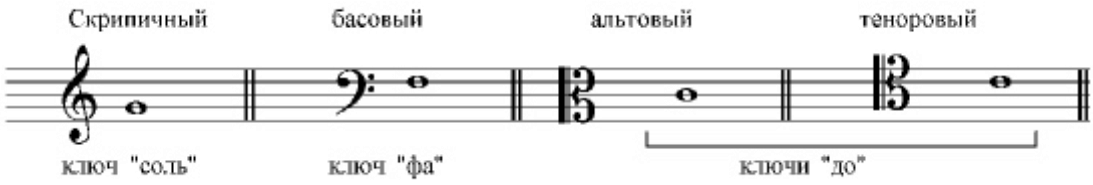
Басовый (ключ Фа). Обозначает на четвертой линии высоту звука фа малой октавы. Две жирных точки, входящие в его изображение, должны охватывать четвертую линию.

Это и есть два наиболее употребительных ключа. Для написания нот для некоторых инструментов в применении остаются еще два ключа, вернее, один, но в двух вариантах.

Ключ До двух видов: альтовый и теноровый:

Альтовый ключ обозначает высоту звука до первой октавы на третьей линии, а теноровый - устанавливает тот же самый звук на четвертую линию.

Альтовый ключ применяется для альта и тромбона. Теноровый ключ - для виолончели, фагота и тромбона. Его узловая точка прекрасно видна - это центр его симметрии.



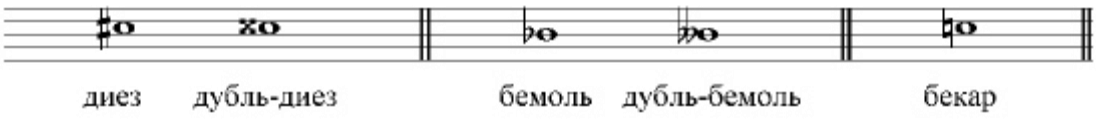
Ранее ключ "До" употреблялся и других видов. В тех случаях, когда он ставился на первой линии, его называли - сопрановым, на второй - меццо-сопрановым, на пятой -

баритоновым. Такие ключи применялись главным образом в вокальной музыке, поэтому их названия соответствуют диапазонам (диапазон - это объем. Диапазон голоса означает объем доступных для данного голоса звуков, от самого низкого до предельно высокого) человеческого голоса. Например, женскому голосу "сопрано" действительно наиболее удобен для пения тот самый диапазон, который размещается на нотоносце без изобилия добавочных линеек - в сопрановом ключе.

В нотном письме пользуются различными ключами для того, чтобы избежать большого количества добавочных линий; это облегчает чтение нот.

ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Как было сказано ранее, повышение и понижение основных нот называется альтерацией. Знаков альтерации пять: диез, дубль-диез, бемоль, дубль-бемоль и бекар. Они пишутся следующим образом:



Действие знаков альтерации на высоту нот такое:

Диез - повышает высоту ноты на полтона

Бемоль - понижает на столько же

Дубль-диез - повышает на целый тон

Дубль-бемоль - понижает на столько же

Бекар - отменяет действие предыдущего знака на той же линейке. Нота становится чистой.

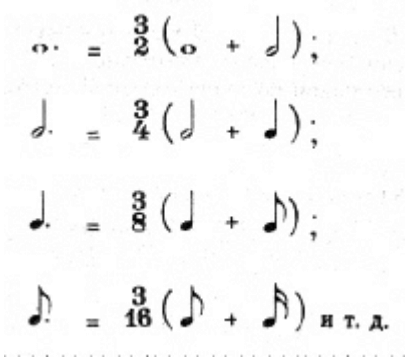
По "радиусу действия" знаки альтерации различаются на "ключевые" и "встречные" или "случайные". Первые ставятся сразу целой группой рядом с ключом, справа от него, каждый на своей линейке. Ключевые знаки действуют на все ноты по своей линейке, которые могут встретиться на протяжении произведения, и даже невзирая на октаву. Например, ключевой диез "фа" будет повышать все поголовно ноты "фа", во всех октавах и на всей длине пьесы. Встречные же знаки действуют только на своей линейке, только в своей октаве и только в течение одного такта (как дорожные знаки действуют только до первого перекрестка). Например, встречный бекар может отменить действие даже ключевого знака, но только на текущий такт и только на этой линейке. Встречные знаки ставятся слева от головки той ноты, которую требуется альтерировать.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ К НОТАМ, УВЕЛИЧИВАЮЩИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКОВ

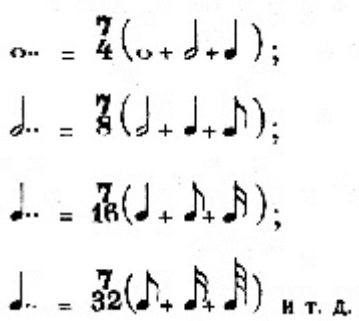
Кроме основных длительностей, с которыми мы уже знакомились, в нотном письме применяются еще знаки, увеличивающие длительности.

К ним относятся:

а) Точка, увеличивающая данную длительность на ее половину; она ставится справа у головки ноты:



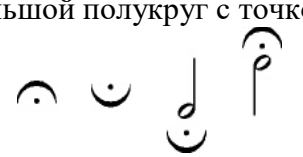
б) Две точки, увеличивающие данную длительность на половину и еще на четверть ее основной длительности:



в) Лига, дугообразная линия, связывающая стоящие рядом нотные длительности одинаковой высоты:

(продолжительность данных длительностей будет равна их сумме)

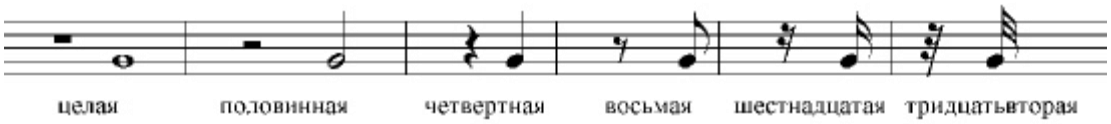
г) Фермата, знак, обозначающий неопределенно сильное увеличение длительности. Почему-то многие улыбаются, при знакомстве с этим знаком. Да, действительно, длительность нот надо увеличивать, но все это делается в разумных пределах. А то ведь можно и так увеличить: "...а дальше я завтра сыграю". Фермата представляет собой небольшой полукруг с точкой в середине изгиба:



Фермата, как и лига, может ставиться над или под нотой, смотря по графической ситуации, и соответственно, быть обращена к головке ноты "раскрытыми объятиями", то есть, может переворачиваться вверх ногами.

ПАУЗЫ

Перерыв в звучании называется паузой. Продолжительность пауз измеряется такими же длительностями, как и ноты:



Для увеличения длительностей пауз применяются точки и фермaты, так же как для нот. Значение их в этом случае такое же. Только вот лиги для пауз не применяются. Если есть необходимость, Вы можете ставить подряд несколько пауз, и больше ни о чем не заботиться.

ЗАПИСЬ ДВУХГОЛОСИЯ. ЗАПИСЬ МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО. АККОЛАДА. ЗАПИСЬ МУЗЫКИ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ И ХОРА.

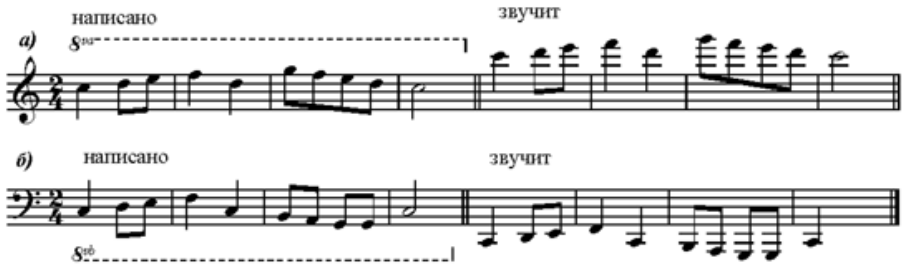
На нотном стане можно записать два (и более) самостоятельных голоса. В этом случае палочки (штили) нот для каждого голоса пишутся отдельные и в разных направлениях. Верхний голос - штили вверх, а нижний ...(словом, смотрите предыдущий параграф). В случаях многоголосия (три и более) принцип тот же, но несколько нот могут иметь один общий штиль. Об этом более поробно поговорим в конце урока. Музыка для фортепиано пишется на двух (редко на трех) нотных строках (нотных станах), которые объединяются слева фигурной скобкой. Эта скобка называется акколадой. Встречающиейся в фортепианном изложении двоезвучия и аккорды (несколько звуков, берущихся одновременно) пишутся обычно с общим штилем. Фигурная скоба

применяется в нотном письме также для арфы, органа и других инструментов, на которых можно извлекать звуки обеими руками независимо. Музыка для голоса или сольного инструмента с фортепиано пишется на трех строках. Для ансамблей различного состава без фортепиано и для оркестра применяется прямая скоба, соединяющая собой все нотные станы. Форма записи музыки для хора, струнного квартета, различных ансамблей и оркестра - словом, для коллективного музицирования - называется партитурой. Партитура может содержать столько нотных станов, сколько понадобится для данного состава исполнителей

Пример акколад:

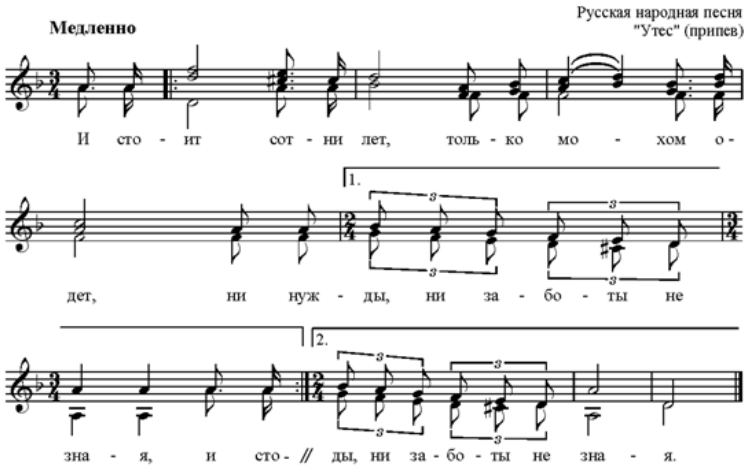
ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Для упрощения и сокращения нотного письма применяется ряд знаков: а) Знак переноса на октаву выше или на октаву ниже написанной музыки, для избежания большого количества добавочных линий, усложняющих чтение нот. Перенос на октаву вверх (или вниз) прекращается там, где кончается пунктир.



б) знак повтрения - реприза - употребляется при повторении какой-либо части произведения или всего, обычно небольшого, произведения, например народной песни. Если по замыслу композитора это повторение должно исполняться без изменений, точно, как в первый раз, то автор не пишет весь нотный текст заново, а заменяет его знаком репризы.

Если при повторении конец данной части или всего произведения меняется, то над изменяющимися тактами ставится квадратная горизонтальная скобка, называется "вольта". Следом за ними пишутся такты, исполняющиеся при повторении, над которыми также ставится квадратная скобка. Под скобками ставят обозначения: 1. и 2., что значит - первая вольта и вторая вольта, то есть для первого раза и второго раза. Вольт может быть и больше - смотря, сколько вариантов окончания задумал автор.

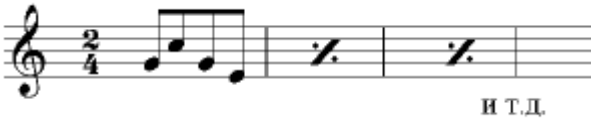


в) Если в произведениях, написанных в трехчастной форме, третья часть, являющаяся буквальным повторением первой части, не выписывается, то взамен этого в конце второй части пишут: Da capo al fine, что по-итальянски значит - с начала до слова конец, а конце первой части пишут слово - Fine (конец). Если первая часть повторяется не с самого начала, то над тактом, с которого должно начаться повторение, ставят знак: 𝄋 (segno), а в конце второй части пишут: Dal segno al fine, что значит: от знака (сенио) до конца.

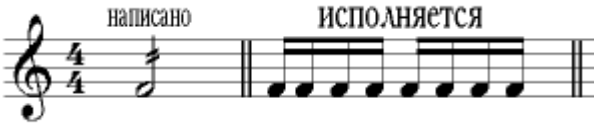
При переходе к заключению раньше окончания всей повторяемой части пишут: Da capo al segno poi coda, что значит: с начала до знака, потом кода (Слово кода означает заключение).

1. При повторении какого-либо такта один или несколько подряд пишут знак:

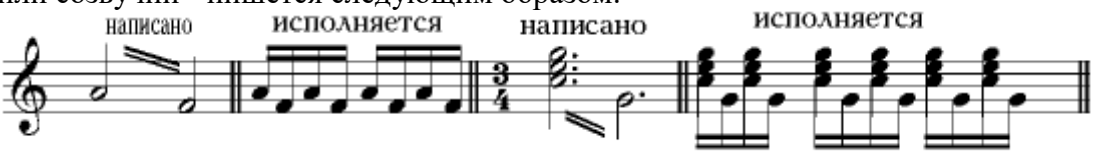
2. При повторении какой-либо мелодической фигуры в одном такте один или несколько раз, ее не выписывают, а заменяют чертами, соответствующими ребрам длительностей



3.Повторяющийся звук или аккорд обозначается следующим образом:

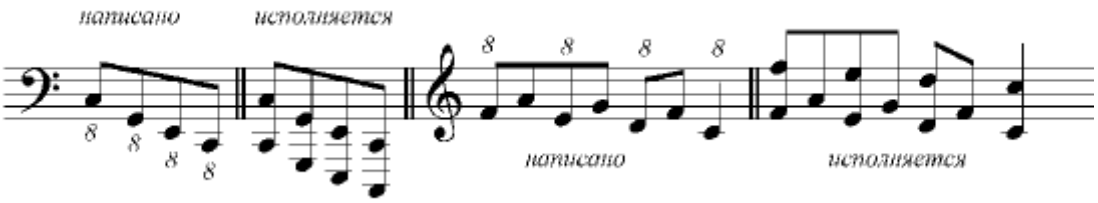


4. Тремоло (tremolo) - быстрое, равномерное, многократное чередование двух звуков или созвучий - пишется следующим образом:



При повторяющемся звуке в тремоло общая длительность предполагаемой фигуры обозначается соответствующей нотой, а черточки обозначают, какими длительностями должна быть исполнена фигура.

5. Для удвоения данного звука в октаву пишут над или под нотой цифру 8 - это значит, что данный звук следует удвоить в октаву. Например:



При сплошных удвоениях в октаву пишется: all'8va - удвоения вверх и all'8va bassa - удвоения вниз.

Ритм

Как любой процесс, протекающий во времени, музыка предполагает его определенный отсчет. Однако если в реальном времен ни приняты универсальные, применяемые в самых разных случаях меры – секунды, минуты, часы, – то «музыкальное время» измеряется в каждом случае своей счетной долей, которая может быть и длиннее, и короче. Нередко в начале нотной записи произведения указана величина счетной доли по метроному.

Первые метрономы появились в конце XVII столетия. Наибольшую популярность приобрел маятниковый метроном Н. Мельцеля (начало XIX века). Указание MM E = 120 означает, что счетной долей служит четверть и что в 1 минуту проходит 120 четвертей, т.е. четверть длится 1/2 секунды (темп строевого марша). Восприятие музыки непременно включает в себя ощущение чередования счетных долей, их пульсацию. Правильное осознание счетной доли есть непременное условие правильного понимания всех «событий», происходящих в течении музыкального произведения. Так, например, очень важно отличать размер, обозначаемый знаком «С» от обозначаемого знаком «ф»: в первом случае счетной долей служит четверть, во втором – половина. Традиционная счетная доля в жанре вальса – четверть («раз-два-три, раз-два-три»), но в быстрых вальсах, вальсах-скерцо, которые считают «на раз», счетной долей становится половина с точкой, полный такт.

Такт, его размер. Будучи равными по протяженности, доли неравны по своей значимости, по своей весомости. Такт начинается сильной долей и включает в себя все последующие более слабые – пока очередной сильной долей не начнется следующий такт. Величину такта называют тактовым *размером,* а счетная доля, таким образом, становится долей такта. Организация музыкального времени чередованием долей различной тяжести есть *метр,* второй уровень, своего рода дифференцированная канва. Большая часть музыки, с которой доводится сталкиваться, метрически стабильна: сильные доли появляются регулярно, все такты имеют один размер, обозначенный в начале нотной записи, сразу же за ключевыми знаками. В этом случае метр – *строгий.*

При строгом метре тактовые размеры могут быть *простыми,* когда в такте две или три доли (первая – сильная, остальные слабые); полька и вальс – типичные примеры использования простых размеров.

Но размеры могут быть и *сложными,* составленными из однородных простых. В такте сложного размера только первая доля сильная, а первые доли «внутренних» составных простых тактов становятся относительно сильными, сильнее слабых, но слабее первой.

Размер называют *смешанным* (точнее, сложным смешанным), если его такты составлены из тактов разного размера – только из простых или из простых и сложных.

В отличие от строгого *свободный* метр предполагает чередование тактов разного размера – с единой счетной долей или даже с разными.

Наконец, есть области музыки, где тактовых разграничений нет совсем, – *аметрическая* музыка, в которую акцентность привносится словесным текстом, как, например, во многих образцах церковного пения или акцентуация (метрическая) не предполагается вовсе.

Основные гармонические средства классико-романтической тональной системы. Хроматизм. Модуляция

Темп. Агогика. Динамика. Шкала темпов.

Темп, или скорость движения музыки, принято измерять частотой чередования счетных долей в единицу времени, обычно – в минуту. Темп современного строевого марша – 120 четвертей (шагов) в минуту. Такой способ измерения темпа достаточно удобен, хотя не всегда соответствует слушательскому ощущению, так как для слушателя время измеряется собственно музыкальными «событиями», а наименьшими из таковых выступают отнюдь не отдельные счетные доли, а целостные мотивы (равные обычно, как мы помним, тактам). Не случайно поэтому композиторы подчас в метрономическом обозначении указывают «счетную долю» величиной в целый такт (см. *Allegretto* из 5-го и 6-го квартетов Д. Д. Шостаковича, *Allegro molto* из его же 8-го квартета).

Принято подразделять темпы на медленные, средние (умеренные) и быстрые. Четких границ между смежными темпами нет.

В некоторых случаях темп, занимающий на шкале более низкую позицию, практически оказывается более быстрым, чем расположенный выше него. Например, вторая часть 9-й симфонии Д. Д. Шостаковича*Moderate* E= 108, а финал*Allegretto* E= 100; правда,*Moderate* идет на¾, и в минуту проходит лишь 36 тактов, а вфинале размер $^{2}/_{4}$, т.е. 50 тактов в минуту.

Традиционно темп обозначается по-итальянски, хотя иногда композитор-неитальянец указывает темп на своем родном языке (Шуман, Малер, Дебюсси, Шёнберг, Равель и др.). Вспомнимитальянские названия основных темпов.

БыстрыеСредние

Presto – очень быстро*Sostenuto* – сдержанно

Veloce – быстро, бегло*Moderate* – умеренно

Vivo, Vivace – живо*Andante* – не спеша, «шагом»

Allegro – скоро

Медленные

Grave – тяжело, весомо

Adagio – медленно

Largo – широко, протяжно

Производные обозначения либо усиливают основные (*Prestissimo, Vivacissimo* – быстрее, чем *Presto, Vivace),* либо ослабляют их *(Allegretto* – не так быстро, как *Allegro, Larghetto* – не так медленно, как*Largo).*

Есть и *дополнительные* обозначения:

molto – очень

assai – весьма

con moto – с движением

sempre – все время

non troppo – не слишком

non tanto – не столь

На *ускорение* темпа указывают слова *accelerando, stringendo* (ускоряя), *animando* (воодушевляясь), *stretto* (сжимая); на *замедление* – *ritenuto* (сдерживая), *ritardando* (запаздывая), *rallentando* (замедляя), *allargando* (расширяя). Нередко эти слова даются в сокращении: *ace, rit.* и т.д. При них еще может встретиться *poco* (понемногу) или*poco a poco* (мало-помалу).

Переход к *новому* темпу дается либо новым обозначением, либо указанием на изменение относительно прежнего: *piu mosso* – более подвижно, *meno mosso* – менее подвижно. А к прежнему темпу возвращает указание *Tempo* I или *a tempo, l'istesso tempo.*

Достаточно часто к обозначению темпа прибавляют и определение *характера* исполнения: *cantabile* (певуче) или *mesto* (печально), *con spirito* (с

воодушевлением) или *dolce* (нежно). Перечислить все употребляемые термины такого рода невозможно, перечень их безграничен.

Темп и характер музыки

Средние темпы достаточно нейтральны, музыка в среднем темпе может быть самого разного характера, исключая, однако, некоторые крайние случаи – глубокий и полный покой или, напротив, стремительное движение, сильное возбуждение. Специфическое значение средний темп приобретает в сопоставлении с иным: после медленного он воспринимается как проявление активизации, а после быстрого – как успокоение.

В *медленных* темпах звучит музыка, передающая состояния покоя (романс С. В. Рахманинова «Островок»), печали (русская песня «Лучина»), музыка торжественная и возвышенная (И. С. Бах. Чакона, С. С. Прокофьев. Главная тема «Здравицы»).

В *быстрых* темпах воплощается прежде всего разного рода движение (М. И. Глинка. «Попутная песня», С. М. Слонимский. «Мультфильм с приключениями»), но также и внутреннее смятение, драматические коллизии (Токката М. Равеля, *«Basso ostinato»* Р. К. Щедрина).

Темп – важнейшее средство *контраста;* не случайно многочастные (циклические) произведения – сонаты, симфонии, концерты, сюиты – состоят из частей в разных темпах. Возникли даже «темповые термины»: сонатное *Allegro,* медленная часть, балетное *Adagio* и др.

Агогика (от греч. agogn - увод, унесение) - небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обусловливающие выразительность муз. исполнения. Термин "А." применялся в др.-греч. муз. теории; в совр. музыкознание введён в 1884 Х. Риманом, разрабатывавшим общую теорию муз. исполнения. Ранее явления, относящиеся к области А., обозначались как "свободное Tempo rubato ". А. способствует выделению тактового и мотивного членения произв., подчёркивает особенности его гармонич. структуры. Связанные с фразировкой и артикуляцией, агогич. отклонения возникают параллельно муз. динамике и как бы вытекают из неё; в затакте лёгкое crescendo обычно сочетается с небольшим ускорением темпа; на звуках, приходящихся на сильное время, темп, как правило, слегка замедляется, т. е. их длительность растягивается (т. н. агогический акцент, обозначаемый в нотном письме знаком или над нотой), в diminuendo и на слабых (женских) окончаниях прежний темп восстанавливается.

Эти небольшие темповые отклонения в большинстве случаев взаимно компенсируются, чем обеспечиваются целостность, слитность муз. движения. Такая А. применяется в небольших муз. построениях. В более широких (объёмных) муз. построениях (напр., при длительных секвенцеобразных ходах) встречается А. иного типа - торможение движения, часто ещё более усиливающее действие динамич. подъёма, замедления, паузы при вступлении темы и т.п. Хотя А. возникла вместе с самим муз. иск-вом, масштаб применения агогич. темповых отклонений, прежде умеренный, очень возрос в 19 в., в эпоху расцвета муз. романтизма.

Особым видом А. является Tempo rubato.

Динамика

Динамика (от греч. dynamixos - имеющий силу, от dunamis - сила) в музыке - совокупность явлений, связанных с разл. степенями громкости звучания, а также учение об этих явлениях. Термин " Динамика", известный ещё со времён античной философии, заимствован из учения о механике; по-видимому, он был впервые введён в муз. теорию и

практику швейц. муз. педагогом Х. Г. Негели (1810). Динамика основана на применении звучаний различной степени громкости, их контрастном противопоставлении или же постепенной смене. Основные виды динамических обозначений: forte (сокращённо f) - громко, сильно; piano (r) - тихо, слабо; mezzo forte (mf) - умеренно громко; mezzo piano (mp)- умеренно тихо; fortissimo (ff) - очень громко; pianissimo (pp) - очень тихо; forte-fortissimo (fff) - чрезвычайно громко; piano-pianissimo (ppp) - чрезвычайно тихо. Все эти степени громкости звука являются относительными, а не абсолютными, определение которых относится к области акустики; абсолютная величина каждой из них зависит от многих факторов - динамических возможностей инструмента (голоса) или ансамбля инструментов (голосов), акустических особенностей помещения, исполнительской трактовки произведения и др. Постепенное нарастание звучания - crescendo; постепенное ослабление - diminuendo или decrescendo. Резкая, внезапная смена динамического оттенка обозначается термином subito. Piano subito - внезапная смена громкого звучания тихим, forte subito - тихого звучания громким. К динамическим оттенкам относятся различные виды акцентов (см. Акцент), связанных с выделением отд. звуков и созвучий, оказывающим влияние и на метрику.

Динамика - важнейшее средство муз. выражения. Подобно светотени в живописи, Д. способна производить психологические и эмоциональные эффекты громадной силы, вызывать образные и пространств. ассоциации. Forte может создать впечатление чего-то светлого, радостного, мажорного, piano - минорного, печального, fortissimo - величественного, могучего, грандиозного, а доведённое до предельной силы - подавляющего, устрашающего. Наоборот, pianissimo ассоциируется с нежностью, нередко таинственностью. Смены нарастания и спада звучности создают эффект "приближения" и "удаления". Некоторые музыкальные произв. рассчитаны на определённое динамическое воздействие: хор. пьеса "Эхо" О. Лассо построена на противопоставлении громкого и тихого звучания, "Болеро" М. Равеля - на постепенном нарастании звучания, приводящем в заключит. разделе к грандиозной кульминации.

Применение динамических оттенков определяется внутренней сущностью и характером музыки, её стилем, особенностями структуры музыкального произведения. В различные эпохи эстетические критерии динамики, требования к её характеру и способам применения менялись. Одним из первоисточников динамики является эхо - резкое, непосредственное противопоставление громкого и тихого звучания. Примерно до сер. 18 в. в музыке господствовала динамика forte и piano. Высшее своё развитие этот динамический принцип получил в эпоху барокко с его искусством "хорошо организованного контраста", тяготением к монументальным полифоническим формам вокальной и инструментальной музыки, к ярким эффектам светотени. Для музыки эпохи барокко типичной являлась контрастная динамика и в более тонких её проявлениях - динамика регистров. Этому типу динамики отвечал и господствовавший музыкальный инструментарий эпохи, в частности такие инструменты, как орган, клавесин (о последнем Ф. Куперен писал, что на нём "нельзя ни увеличить, ни уменьшить силу звуков", 1713), и монументально-декоративный стиль многоголосной вокально-инструментальной музыки венецианской школы, с её главенств. принципом coro spezzato - противопоставлением различных хоровых групп и игры 2 органов. Самая значительная форма инструментальной музыки этой эпохи - предклассичесикй concerto grosso - основывалась на резком, непосредств. противопоставлении forte и piano - игры concerto и concertino, вообще отдельных, часто очень различных не только по тембру, но и по громкости звучания групп инструментов. В то же время в области сольного вок. исполнения уже в период раннего барокко культивировались плавные, постепенные изменения громкости звучания. В области инстр. музыки переходу к такой Д. способствовали коренной переворот в муз. инструментарии, свершившийся в кон. 17 - нач. 18 вв., утверждение скрипки, а позднее и молоточкового фп. как ведущих сольных инструментов, обладающих разнообразными динамическими возможностями, развитие певучей, протяжённой, гибкой,

психологически более ёмкой инстр. мелодики, обогащение гармонических средств. Скрипка и инструменты скрипичного семейства составили основу формирующегося классического (малого) симфонического оркестра. Отдельные знаки crescendo и diminuendo встречаются у некоторых композиторов начиная с 17 в.: Д. Мадзокки (1640), Ж. Ф. Рамо (30-е гг. 18 в.). Указание crescendo il forte имеется в опере "Артаксеркс" Н. Йоммелли (1749). Ф. Джеминиани явился первым инструментальным виртуозом, применившим в 1739, при переиздании своих сонат для скрипки с басом ор. 1 (1705), особые динамические знаки для нарастания силы звука (/) и для его уменьшения ();он пояснял: "звук должен начинаться тихо и затем ровно усиливаться до половины длительности (ноты), после чего постепенно стихать к концу". Это исполнительское указание, относящееся к crescendo на одной ноте, следует отличать от переходного crescendo внутри больших муз. построений, применению к-рого положили начало представители мангеймской школы. Введённые ими длительного динамического нарастания и спады, более чёткие динамические оттенки были не только новыми исполнительскими приёмами, но и органичными особенностями самого стиля их музыки. Мангеймцы установили новый динамический принцип - forte у них достигалось не с помощью простого увеличения количества голосов (приём, широко использовавшийся до этого), а с помощью усиления звучания всего орк. ансамбля. Они установили, что piano удаётся тем лучше, чем больше дисциплинированных музыкантов участвует в исполнении. Тем самым оркестр был освобождён от статичности и сделался способным к разнообразным динамическим "модуляциям". Переходное crescendo, связывавшее между собой forte и piano в единое динамическое целое, означало новый принцип в музыке, взрывавший старые муз. формы, основывавшиеся на контрастной Д. и Д. регистров. Утверждение классической сонатной формы (сонатного allegro), внедрение новых принципов тематического развития обусловили использование более детализированных, тонких динамических оттенков, основывающихся уже на "контрастах в теснейших рамках тематического образования" (Х. Риман). Искусство "хорошо организованного контраста" уступило место искусству "постепенного перехода". Эти два основных динамических принципа нашли своё органичное сочетание в музыке Л. Бетховена с её мощными динамическими контрастами (излюбленный приём subito piano - нарастание звука внезапно прерывается, уступая место piano) и вместе с тем постепенными переходами от одного динамического оттенка к другому. В дальнейшем они получили развитие у композиторов-романтиков, в особенности у Г. Берлиоза. Для орк. сочинений последнего характерно сочетание разнообразных динамических эффектов с определенными инструментальными тембрами, что позволяет говорить о своего рода "динамических красках" (приём, в дальнейшем широко разработанный импрессионистами). Позднее получила развитие и полидинамика - несовпадение при ансамблевой игре динамических оттенков у отдельных инструментов или оркестровых групп, создающее эффект тонкой динамич. полифонии (типична для симфонизма Г. Малера). Динамика играет огромную роль в исполнительском искусстве. Логика соотношения музыкальных звучностей - одно из главных условий художеств. исполнения. Её нарушение способно исказить содержание музыки. Будучи неразрывно связана с агогикой, артикуляцией и фразировкой, динамика во многом определяет индивид. исполнит. стиль, характер интерпретации, эстетическая направленность исполнительских школ. Для одних характерны принципы волнообразной динамики, дробных динамических оттенков, для других - принципы террасообразной динамики, построение целого из динамических "плоскостей", отделённых друг от друга отчётливыми гранями, и т. п.

В различных авангардистских течениях 20 в. использование динамических средств претерпевает большие изменения. В атональной музыке, порывающей с ладом и функциональным отношениями, тесная связь динамики с логикой гармонического развития утрачивается. У авангардистов модифицируется и эффект динамические несовместимости, когда, например, на выдержанном аккорде у каждого инструмента по-

разному меняется сила звучания (К. Штокхаузен, "Zeitmasse"). В полисерийной музыке динамические оттенки полностью подчинены серии, каждый звук которой связывается с определённой степенью громкости.

СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

ТЕМА 1. Характеристика музыкальной культуры XX - XXI веков

3. Основные черты эпохи.

Например, 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.

Затем уже на рубеже веков происходили такие события как индустиализация (технизация всех сфер жизни; стандартизация производства, жизни, искусства; экономические кризисы, безработица, маргинализация; нарушение равновесия материальной и духовной культуры). Кроме того, такие глобальные потрясения XX века как мировые войны и революции; противостояние двух социально-экономических систем; ядерная угроза; экологический кризис; новые массовые болезни.

Все происходящие события являются условиями формирования новейшей культуры. В том числе и музыкальной.

Следствием происходящее стали - формы отчуждения человека в современной культуре. Кризис традиционных духовных ценностей и его отражение в философии, искусстве, морали. Декаданс как мироощущение начала XX века: трагизм, пессимизм, нигилизм и скептицизм.

Типичными чертами эпохи становятся расизм и пренебрежение к «толпе», неверие в человека и воскрешение средневековых мистических концепций, культ страха и одиночества, безверия и аморальности.

4. Особенности музыкальной культуры.

Музыкальная культура этого периода отражает обостряющиеся противоречия времени. В ней сказываются черты субъективизма, обостренной нервозности, неверия в гуманистические идеалы.

Казалось бы почему все этом происходит? Ведь 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.

3. **Художественные течения.**

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: 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…»

ТЕМА 2. Музыкальный 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.

«Осення песня» Поля Верлена в переводе А. М. Гелескула:

Издалека
Льётся тоска
Скрипки осенней —
И, не дыша,
Стынет душа
В оцепененье.

Час прозвенит —
И леденит
Отзвук угрозы,
А помяну
В сердце весну —
Катятся слёзы.

И до утра
Злые ветра
В жалобном вое
Кружат меня,
Словно гоня
С палой листвою.

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.

Основоположником импрессионизма в музыке является французский композитор **Эрик Сати**, опубликовавший в 1886 году «Три мелодии», а в 1887 — «Три сарабанды», несущие в себе все главные черты нового стиля. Смелые открытия Эрика Сати пятью и десятью годами позднее были подхвачены и развиты двумя его приятелями, ярчайшими представителями импрессионизма, Клодом Дебюсси и Морисом Равелем. Он привлёк к себе Дебюсси оригинальностью своего мышления, независимым, грубоватым характером и едким остроумием, не щадящим решительно никаких авторитетов.

Но если Сати выводил свой прозрачный и скуповатый по средствам импрессионизм, то импрессионизм Дебюсси был более ярким.

Большинство произведений импрессионистов **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. Например, в творчестве Дебюсси: "Девушка с волосами цвета льна", "Что видел западный ветер", "Звуки и запахи реют в вечернем воздухе", «Сады под дождём», «Отблески на воде».

У Равеля: «Игра воды» для фортепиано, «Отражения», сюита «Призраки ночи».

Темы и образы в творчестве импрессионистов.

Наиболее широко в творчестве импрессионистов представлены **картины природы**.

Дебюсси "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"**).

---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 импрессионистов была природа. Одновременно с этим в каждом произведении живет и сложная гамма настроений, **чувств, душевных переживаний**. Шум морского прибоя, плеск ручья, шелест леса, утренний щебет птиц сливаются в их произведениях с глубоко личными переживаниями музыканта-поэта, влюбленного в красоту окружающего мира.

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.

Импрессионисты очень любили **народную музыку** — французскую, испанскую, восточную, любовались ее неповторимой красочностью. Особенно народная тема была свойственна испанскому композитору Исааку Альбенису. Цикл фортепианных пьес «Иберия».

В творчестве Мориса Равеля. Например, в «Хабанере» для двух фортепиано – тонкая передача жанровых и стилистических особенностей испанского фольклора. «Испанская рапсодия» (1907). Опера «Испанский час». «Мадагаскарские песни».

Наиболее ярко претворение народной музыки характерно для «Болеро». Оно было создано в 1928 году по заказу известной балерины Иды Рубинштейн.

Популярность «Болеро» как симфонического произведения объясняется ярко национальной испанской природой его единственной темы, динамикой ее развития, богатством, блеском оркестровки.

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 такие стилистические черты как: интерес к испанскому фольклору, 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.

В своем интересе к народной музыке композиторы-импрессионисты пришли и к воплощению **ранних форм негритянского джаза.**

Так, Дебюсси вносил в свои произведения острые джазовые ритмы и прихотливую мелодию. В его 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.

Особенности стиля импрессионистов

3. Показ мгновенного состояния, изменчивости, первого впечатления, мимолетности, попытка нарисовать движение.
4. В муз. языке – подобно живописцам на первом месте – красочность, колористичность.
5. Это красочная гармония, Красочность ладогармонических средств выдвигается на первый план: усиливается выразительное значение каждого звука, аккорда, раскрываются неизвестные ранее возможности расширения ладовой сферы. Сложный ладогармонический язык, основанный на неожиданных сменах весьма далеких тональностей, на частом употреблении неразрешенных созвучий
6. красочные тембры. В оркестровке преобладают чистые краски, капризные блики. 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.
7. фактура. Часто арпеджио, гаммообразные пассажи. 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.

8. динамика тонкая. Она отличается тонкой нюансировкой и градацией динамических оттенков.
9. ритмы зыбки и неуловимы, прихотливы и изменчивы.
10. Значение мелодии как главного выразительного средства ослабляется.
11. Характерный принцип развития – вариационость – тембровое, фактурное, динамическое варьирование.
12. Особую свежесть музыке импрессионистов придавало их частое обращение к песенно-танцевальным жанрам, к элементам музыкального языка народов Востока, Испании, ранних форм негритянского джаза.
13. импрессионисты создавали произведения искусства утончённые и одновременно ясные по выразительным средствам, эмоционально сдержанные, бесконфликтные и строгие (чистые) по стилю.

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.

Традиции импрессионизма, начатые французскими мастерами, нашли свое продолжение в творчестве композиторов различных национальных школ. Их оригинально развивали Мануэль де Фалья, Исаак Альбенис в Испании, А.Казелла и Отторино Респиги в Италии, Сирил Скотт и Фредерик Делиус в Англии, Кароль Шимановский в Польше. Последователями музыкального импрессионизма Дебюсси были французские композиторы начала XX века — Флоран Шмитт, Жан-Жюль Роже-Дюкас, Андре Капле. Влияние импрессионизма испытали в начале XX в. и некоторые русские композиторы (Н.Н.Черепнин, В.И.Ребиков, С.Н.Василенко). У А.Н.Скрябина самостоятельно сформировавшиеся черты импрессионизма сочетались с пламенным экстазом и бурными волевыми порывами. Самобытно претворенные достижения французского импрессионизма заметны в ранних произведениях И.Ф.Стравинского (балеты «Жар-птица», «Петрушка», опера «Соловей»).

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".

Задания: 1. Проанализировать фрагмент из любого музыкального произведения импрессионистов с точки зрения стиля (определить особенности гармонии, мелодии, ритма, фактуры, тембров инструментов).

2. Соответствует ли название произведения музыке?

Тема 3. Музыкальный символизм

Символи́зм — одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870-80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX веков, прежде всего в самой Франции, Бельгии и России.

Термин *«символизм»* в искусстве впервые был введён в обращение французским поэтом Жаном Мореасом в манифесте — «Символизм», опубликованном 1886 г. в газете «Фигаро». Он провозгласил, что поэзия не должна содержать повышенный пафос, излишнюю чувствительность. Каждое явление в жизни несет определенную идею. И важен не сам предмет, а идея, символ, которую он воплощает.

Основные принципы эстетики символизма сначала сложились в творчестве французских поэтов, таких как Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме. В России – Валерий Брюсов, Александр Блок, Фёдор Сологуб, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов.

Блок

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь — начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

10 октября 1912

В живописи представителями символизма были: П. Пюви де Шаванн, Г. Моро, О. Редон во Франции; Михаил Врубель, Николай Гущин, Микалоюс Чюрлёнис, «Алая роза», «Голубая роза» в России; Ф. Ходлер и А. Бёклин в Швейцарии; Дж. Энсор и Ф. Ропс в Бельгии; Э. Мунк в Норвегии; М. Клингер и Ф. фон Штук в Германии; близко к символизму творчество П. Гогена.

Наиболее глубоким и ярким явлением символизма в русском искусстве стало творчество М. А. Врубеля, полное, мятежной страстности, стремления постичь мир не только эстетически, но и нравственно-философски. В живописи К. С. Петрова-Водкина в духе символизма предугадывался, а затем образно осмыслялся исторический перелом в судьбе страны. В первые послереволюционные годы некоторые приёмы символизма оказались для ряда художников средством выражения романтического ощущения наступления новой эры (произведения Б. М. Кустодиева, К. Ф. Юона и др.).

В основе концепции символизма лежит идея о существовании за миром видимых вещей другой, настоящей реальности, которую наш мир, мир явлений, лишь смутно отражает. Все происходящие события символисты считали порождением цепи причин, скрытых от обыденного сознания. Они отрицали науку в качестве универсального инструмента познания основ бытия, невысоко ценили человеческий разум с его склонностью заблуждаться.

Момент прозрения возникает во время творчества. Отсюда - особая роль творческой личности, которая является посредником между нашим иллюзорным миром и сверхчувственной реальностью.

В своих произведениях они старались отобразить жизнь каждой души — полную переживаний, неясных, смутных настроений, тонких чувств, мимолётных впечатлений.

Они были новаторами поэтического стиха, наполнили его новыми, яркими и выразительными образами. Иногда они уходили в бессмысленной игру слов и звуков.

Символисты использовали символики, недосказанность, намеки, таинственность, загадочность. Всё «существующее» представало лишь «видимостью», не имеющей самостоятельного художественного значения.

Символизм предполагает выражение «недостижимых», иногда мистических, Идей, образов Вечности и Красоты. Основные символические мотивы это "любовь", "смерть", "страдание", "ожидание".

Большое значение поэты придавали звучанию слов, звуков. Например, Константин Бальмонт так описывает собственные ощущения от звуков, из которых затем складываются поэтические слова: Я, Ю, Ё, И - суть заострённые, истончённые А, У, О, Ы. Я - явное, ясное, яркое. Я - это Ярь. Ю - вьющееся, как плющ и льющееся в струю. Ё - таящий лёгкий мёд, цветик-лён. И - извив рытвины Ы, рытвины непроходимой, ибо и выговорить Ы невозможно, без твёрдой помощи согласного звука. Смягчённые звуковести Я, Ю, Ё, И всегда имеют лик извившегося змия, или изломной линии струи, или яркой ящерки, или это ребёнок, котёнок, соколёнок, или это юркая рыбка вьюн...Т. е. музыкальность в поэзии стала приобретать большое значение.

Основным настроением картин художников являлся пессимизм, доходящий до отчаянья.

Представителем символизма в музыкальном искусстве стал **А.Н.Скрябин** (1871 – 1915).

Образы Скрябина – это тоже символы.

Четвертая соната (1903) является одной из вершин фортепианного творчества Скрябина. К ней сохранились авторские комментарии, где говорится о звезде, таинственно мерцающей в космосе и постепенно разгорающейся в «сверкающий пожар». Соната состоит из двух частей – медленного вступления и сонатного аллегро. Части связаны тематически и исполняются без перерыва. Образ звезды воплощен композитором в начальной истаивающей теме. Первая часть написана в трехчастной форме, где реприза представляет собой варьированное проведение первой темы. Вторая часть создает ощущение стремительного полета. Главная тема насыщена сложной прихотливой ритмикой. Побочная партия дополняет образ, энергична. В разработке использованы обе темы, их интенсивное развитие возрастает к репризе. Кода – апофеоз сонаты. В ней звучит преображенная «тема звезды», олицетворяющая сияние нового солнца.

Большое значение в творчестве Скрябина приобретает образ огня. Он проникает в такие сочинение как симфоническая поэма «Прометей», которая имеет подзаголовок – «Поэма огня», а также в «Поэму экстаза», фортепианные сонаты №4, 5, фортепианную поэму «К пламени».

Например, **«Прометей» («Поэма огня») –** написан для большого симфонического оркестра и фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой.

Композитор вводит в партитуру поэмы нотную строчку, обозначив ее итальянским термином «luce» - свет. По замыслу композитора такой инструмент должен был пускать в концертный зал особые световые волны, соответствующие акустической природе звука.

В основу поэмы положен древнегреческий миф о Прометее, похитившем на Олимпе огонь и подарившем его людям. Боги не простили титана и навеки приковали к скале, где большой орел клюет его печень.

Это образ в разное время воплощали многие художники – Эсхил, Гете, Бетховен. Скрябин считал, что Прометей – символ активной энергии Вселенной, принцип вечного движения жизни, творческий закон.

Замысел сочинения возник у композитора еще в 1908 году, но закончено он было только в 1910 году.

Идея сочетания света с музыкой возникла задолго до Скрябина. История «видимой» музыки восходит еще к временам античности, а первый цветовой инструмент был задуман

в XVIII веке французским монахом Л. Б. Кастелем. Соотнеся цвета спектра с определенной звуками гаммы, Кастель предложил построить «цветовой клавесин», предполагая, что при нажатии клавиши одновременно со звуком глазу будет показан соответствующий тон. Однако предложение Кастеля вызвало резкие возрождения современников, в частности философов-энциклопедистов Руссо, Дидро. Зато композиторам идея «цветной музыки» пришлась по вкусу – по крайней мере Рамо, Телеман, Гретри встретили ее с интересом.

Желание объединить звук и цвет у Скрябина было связано с тем, что от природы он обладал цветным слухом. Фа-диез мажор – синий, ре мажор – желтый, соль мажор – кроваво-красным.

Начало «Прометея» - образ мира, еще не обретшего духовную жизнь. Звучит «Прометеев аккорд» - символ первозданной стихийности (Фа-диез – Си-диез – ми – ля-диез – ре-диез – соль-диез). Эти звуки становятся основой поэмы. Из них вырастают все темы произведения.

Принципы формообразования схожи с «Поэмой экстаза». Сонатная форма этого одночастного произведения содержит вступление, экспозицию двух контрастных тематических групп, разработку, репризу и коду. Эти разделы трактованы свободно и условно. Поток музыки динамичен и нерасчленим. Из хаоса возникают темы борений.

У Скрябина символизм связан с воплощением движений души. Он пытается проникнуть в тайны человеческого духа: томящегося, мечтающего, творящего, самоутверждающегося, достигающего экстаза.

Более всего композитор пытался проанализировать импульсы своего творческого вдохновения. «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности. Который будет вызван моим искусством».

Формируется философский «сюжет» произведений Скрябина. Он изображает процесс развития и становления Духа: от состояния скованности к самоутверждению. Взлеты и падения на этом пути подчиняются драматургическим этапам: томление – полет – экстаз». Так, в «Поэме экстаза» появляются «Дух играющий», «Духа желающий», «Дух, мечтою все созидающий». Здесь есть образы томления, полета, темы воли и самоутверждения.

В этом произведении Скрябин трактует процесс становления мира как творческую деятельность сознания. Душа, мечтающая, очарованная красотой и гармонией, утверждает свою волю и радуется победе. Источником экстаза является ощущение всеединства мира, его бесконечности.

Произведение написано в сонатной форме с динамичной кодой. Композитор сохраняет 6 основных разделов сонатной формы: вступление, экспозицию, разработку, репризу, два этапа коды, в которой достигается кульминация, апофеоз.

Сочинение открывается лирической «темой томления» - зыбкость, неустойчивость. Затем появляется новый образ «тема воли» - энергичная тема, движение. Все произведение основано на контрасте тем. Темы главной и побочной партии также контрастируют друг с другом. Но с развитием большее значение приобретают тема движения, активные, волевые. Но после апофеоза вновь появляется тема томления, напоминая о загадочности, непостижимости вечного.

Подобный сюжет можно обнаружить и в Третьей симфонии («Божественная поэма»). В ее основу положена программа, содержание которой отражает идею преображения Духа и три его «ипостаси» - томление, полет, экстаз. Автор указывает, что в симфонии представлена эволюция «человеческого сознания, оторвавшегося от прошлых верований и тайн.. сознания, прошедшего через пантеизм к радостному утверждению своей свободы и единства вселенной». В становлении богоподобного человека композитор выделяет первопричину – свободную волю. Ее музыкальным выражением служат фанфарные призывы труб – символ тоска к обновлению мироздания.

В симфонии три части: «Борьба», «Наслаждение», «Божественная игра». Они следуют без перерыва – таково течение жизни. Симфония открывается величественной темой

самоутверждения. Тема-эпиграф становится лейтмотивом симфонии. Она служит основой для новых тематических образований. В ее постоянном развитии раскрывается философский контекст сочинения – преображение духа человека, проходящего испытания в борьбе (1 часть), любви (2 часть) и достигающего апофеоза победы (3 часть).

В музыке Скрябина можно обнаружить двухполюсные начала: порывы к грандиозному, вселенскому, макрокосмическому и одновременно желание углубиться в подсознание человека, в его глубинный внутренний мир. Высшая утонченность и высшая грандиозность.

Например, прелюдии ор. 11.

Скрябин хотел понять свое неповторимое «Я», поставив его на службу преображения человечества. Исключительная вера в свое божественное предназначение, вера в свое исключительное значение: «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения». «Я создаю мир игрою своего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомнением». «Нет ничего, кроме моего сознания… Оно - господин вселенной»,

Он был устремлен к созданию «Мистерии», которая поможет приблизиться человеку к Богу. Это акт преображения человечества с помощью искусства. Контуры «Мистерии» выстраивались в сознании композитора свыше 10 лет. Начальный вариант воплощения «Мистерии» носит название «предварительное действо». Это грандиозный соборный спектакль, или Служба, в которой участвует все человечество. Музыка «Предварительного действа» сохранилась лишь в отрывках (40 листов черновых эскизов). Она составляла главный компонент синтетического акта, включающего «симфонию» звуков, ароматов, красок, танцев, шествий, движущейся архитектуры, лучей закатного солнца, ритуальной одежды участников – исполнителей и зрителей.

Храм в Древней Индии, где должна была состояться «Мистерия» был задуман композитором как гигантский алтарь, возвышающийся над истинным храмом – Землей. Скрябин всерьез пытался осуществить задуманный проект и даже, по некоторым данным, вел переговоры о покупке земельного участка в Индии для постройки храма.

Пережив во время исполнения Мистерии всю историю человечества (его возникновение и становление, войны и бедствия), каждый участник достигнет полного освобождения и очистится от страданий и ужасов, растворяясь в общем экстазе радости и ликования. Мир будет охвачен «последним пожаром», Вселенная погибнет – с тем, чтобы возродиться вновь.

Особенности символизма в музыке

1. Темы, образы, сюжеты.
2. Формы.
3. Музыкальный язык.

Гармония – отказ от терцовой структуры аккордов (по квартам), отказ от тональности, консонанса. Расширение возможностей гармонии за счет альтераций, расширение мажоро-минорной системы, увеличенная гармония, увеличенный лад.

Фактура – нет разделение на мелодию и аккомпанемент, единая фактура имитирует единое движение мысли, становление духа.

Тема 4. Музыкальный экспрессионизм

Экспрессионизм – (от латинского «expressio» - «выражение»). Это направление зародилось в литературе и живописи Германии и Австрии в 1905—1909 годах. Наибольшее распространение экспрессионизм получил на рубеже 1920—1930 годов в Германии, Австрии; возродился во время 2 - ой мировой войны.

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.

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».

Брехт не мыслил своего театра без музыки, но музыки, совершенно особой, далекой от традиционной «театральной» (об этом он специально писал в статьях о театре).

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.

В изобразительном искусстве экспрессионизм сложился в творчестве художников дрезденского объединения «Мост» (1905 – 1913) и мюнхенского «Синий всадник» (1911 – 1914).

Излюбленным мотивом **Франца Марка** становятся изображения животных в синих, красных, желтых и зеленых тонах на фоне условных пейзажей. Марк являлся одним из основателей группы экспрессионистов "Синий всадник" (The Blue Rider). В 1911 Франц Марк и В.Кандинский основали альманах "Синий всадник". В одном из интервью 1930 года Кандинский рассказал, почему возникло такое название: оба основателя любили синий цвет, кроме того, Марк любил лошадей, а Кандинский бега. В конце 1911 года редакция альманаха открыла в одной из галерей выставку картин В. Кандинского, Ф.Марка, А. Макке и др., которая положила начало объединению "Синий всадник".

Тема, ставшая центральной в творчестве **Эдварда Мунка**, – взаимоотношения мужчины и женщины. Женщина в его работах предстает в различных ипостасях: как

идеализированный образ девушки, как персонификация эротического женского начала или как ясновидящая, колдунья, властная мать-смерть.

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. Экспрессионизм провозгласил субъективные ощущения и подсознательные импульсы основой художественного творчества (Германия — объединения "Мост", "Синий всадник"). Экспрессионизм был искусством духовной растерянности, отчаяния, безудержного пессимизма, анархического бунтарства, в основном мистического характера.

Основными общими принципами экспрессионизма были сознательное искажение форм реального мира, стремление вызвать у зрителя физиологический страх перед окружающим его хаосом жизни, втянуть его в болезненную экспрессию переживаний художника. Деформация была связана с эстетизацией уродливого и выступала средством выражения протеста художника. Со временем эстетизация уродства приводила к утрате способности создавать положительные образы.

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.

Основоположником экспрессионизма можно считать **Густава Малера (1860 – 1911).**

Черты экспрессионизма в творчестве Малера:

- 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).

Слушаем 1 часть симфонии №5.

Наиболее последовательное выражение данный стиль нашел в творчестве композиторов нововенской школы А. Шенберга и А. Берга.

1**. Темы, образы.**

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.

Р. Штраус оперы «Саломея», «Электра».

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.

2. 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.

Альбан Берг (1885 – 1935). 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.

Вокальный стиль Шенберга. Приемы вокального стиля: песенный, ариозный, вокальная декламация, чистая разговорная речь, прием «шпрехштимме», голосовые эффекты (фальцет, кашель, смех).

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).

«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.

«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.

3. Атональность.

В творчестве Шенберга и Веберна в 1920-е годы формируется **особая** организация, заменившая традиционную мажоро-минорную систему. Все звуки равноправны. Отсутствует функциональность. Диссонантное созвучие может стать устоем.

4. Эта техника получила название **серийная техника.**

Ее создателем является Арнольд Шёнберг (1874 - 1951), хотя более строго она была воплощена в произведениях Антона Веберна и его последователей.

В основе серийной техники лежит принцип равноправия звуков 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 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.

Шенберг: 5 пьес для фортепиано ор. 23, серенаду ор. 24, Сюита для фортепиано, трех кларнетов и струнных, вариации для оркестра ор. 31, Третий струнный квартет.

ДОДЕКАФОНИЯ - вид серийной техники, при котором вся ткань произведения выводится из 12-звучной серии. Д. буквально означает двенадцатизвучие.

Например, Песни ор.3 А.Веберна, 1908-1909, песни ор.15 А.Шенберга, 1908-1909, 12-тоновые ряды (у А.Берга,1912), «синтетаккорды» Н.Рославца, 1913, «закон 12тонов» Й.Хауэра, 1919.

Додекафония у А.Шенберга в ф-ной сюите ор.25 (1921-1923). Составляющие данное произведение мелодические голоса и созвучия производятся из единственного первоисточника - избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. Эта последовательность звуков называется серией, которая представляет собой избранный автором для данного сочинения комплекс интервалов. Ни один из звуков в серии не повторяется: сам порядок звуков является строго определенным.

Д. как метод композиции стал широко распространенным явлением. Однако интуитивно к идее использования рядов неповторяющихся звуков ранее подошли А.Н.Скрябин, Н.А.Рославец, Е.Голышев, Н.Обухов и ряд других композиторов XX века. Наибольшее значение приобрели методы Арнольда Шёнберга и Йозефа Маттиаса Хауэра.

Хауэр с 1912 года разрабатывал свой метод независимо от Шёнберга. Этот метод, существенно отличающийся от шёнберговского, основан не на сериях, а на так называемых тропах — 44 двенадцатитоновых комплексах, каждый из которых состоит из двух взаимодополняющих шестизвучий. Эти шестизвучия могут рассматриваться и как звукоряды, и как аккорды. Известно, что Хауэр увлекался историей древнего Китая, в котором в определённый период его развития насчитывалось 44 провинции.

В 1950 - 60-х гг. получила распространение сериальность - вид серийной техники, при котором сериализации подвергается не только звуковысотность, но и ритмические или динамические параметры звучания (например, в сочинениях К. Штокхаузена, П. Булеза).

Эстетический смысл применения техники Д. - достижение единства и логической связности при отсутствии тональных отношений. Но далеко не все композиторы им пользуются в полной мере. Такие композиторы, как С.Прокофьев, Д.Шостакович, П.Хиндемит, А.Онеггер и др. использовали лишь отдельные элементы этой техники.

Д. может применяться в рамках современной тональной композиции. Так, у Б.Бартока, например, возникают 12-тоновые поля (5-й квартет); в его же 4-м квартете в качестве дополнительного элемента к хроматически тональной структуре добавляется хроматическая 4-звуковая микросерия. Д.Шостакович в ряде сочинений 60-70-х гг. применяет 12-тоновые ряды в качестве мелодического и контрапунктического материала, оставаясь при этом в рамках определенной тональности (13-й квартет, 14-я симфония).

4. Ритм – нерегулярный, синкопы, акценты, неквадратные фразы.

5. Нетрадиционный состав оркестра и трактовка тембров. Роль оркестра – велика. Он помогает в создании дополнительного напряжения и разрядки, способствует мгновенному переключению из одного эмоционального состояния в другое.

Берг в опере «Воццек» использовал 4 оркестра – большой симфонический, камерный, военный и сценический (с народными инструментами).

Тема 5. Музыкальный неоклассицизм

Неоклассицизм стал для 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.

Неоклассицистские принципы были для композиторов того поколения своеобразной реакцией и на внешнюю декоративность позднего романтизма, и на эмоциональную перенапряженность экспрессионизма.

Музыкально-стилевая тенденция, которая основывается на следующих принципах:

7. воскрешение приемов, форм, жанров, языка.
8. переосмысление, осовременивание старинной музыки. Это осуществляется при помощи новых композиторских техник XX века.
9. синтез современных средств с классическими жанрами.

История возникновения.

В 1920 Ф. Бузони опубликовал открытое письмо к П. Беккеру под заглавием "Новый классицизм", к-рое стало манифестом этого направления. "Под новым классицизмом, - писал Бузони, - я понимаю развитие, отбор и использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твёрдую и изящную форму". Осн. чертами нового иск-ва он считал единство стиля, высокое развитие полифонии и дух ясной объективности. В 1924 И. Ф. Стравинский выдвинул лозунг "Назад к Баху", к-рый был подхвачен музыкантами разл. европ. стран. Смысл этого призыва заключался в соединении баховской логики, принципов развития и конструирования музыкальной формы с новейшими средствами муз. языка.

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.

После 2-й мировой войны 1939-45 позиции Н. ослабевают, он перестаёт быть одним из ведущих направлений европ. музыки, но отдельные его элементы сохраняются в творчестве различных по своей идейно-художеств. ориентации композиторов.

Неоклассицизм Стравинского.

Второй период – неоклассический. С 1923 – 1953 гг. В 1920 году переезжает во Францию, а в 1934 году принимает французское подданство. В 1939 году Стравинский, после смерти дочери, жены и матери, окончательно переезжает в США.

Стравинский является главой неоклассицизма XX века. Его творчество, содержит модели от старинной полифонии до творчества П. И. Чайковского.

Оперу «Похождение повесы» (стиль Моцарта). На ее создание повлияли картины английского художника XVIII века У. Хогарта «Похождение повесы». В комической опере, пародирующей оперы XVIII века, раскрывается на первый взгляд «душещипательная» история о герое, покинувшем свою любимую ради богатства, развлечений, жизни праздного гуляки, который в конце концов разоряется и заканчивает жизнь в сумасшедшем доме. Комическое действие тесно сплетено с трагическим, фарсовость с искренностью и наивной трогательностью, и все это передано в музыке замечательной красоты.

Неоклассицизм С.С.Прокофьева. У Прокофьева связь с классическим обнаруживается и в позднем творчестве – Симфония №7 – ясный музыкальный язык, образность, гармония, фортепианный концерт №3 (2 часть), балет «Золушка», соната для флейты и фортепиано.

«Классическая симфония»

Ориентирована на классические традиции. Для нее характерно воплощение гармонии мира, утверждение радости и красоты как основы мира.

Прокофьев обращается к классическому 4-хчастному циклу.

Прокофьев использует классический состав оркестра: парные духовые без тромбонов и тубы, литавры и струнные.

Однако в музыке симфонии есть и индивидуальные черты стиля Прокофьева. Все классическое проходит сквозь характерные черты стиля XX века. Поэтому эта симфония не воспринимается только как стилизация классической музыки, а звучит современно и жизненно.

Первая часть – сонатное аллегро, воплощает озорство, молодость, веселье, энергию жизни. ГП – движение по звукам трезвучия и гаммообразное. Новое – импульсивность, не характерная для классицизма. Тема находится в постоянном развитии. много разработочности уже в экспозиции.

Переосмысление классических традиций видны и в СП, она индивидуализирована, а не выполняет роль связки. Соло флейты.

ПП - элементы гавота. Звучание скрипки в сопровождении фагота. Двухоктавные скачки в мелодии вносят оттенок юмористический, ярко театральный.

ЗП – активная, действенная.

В целом музыка первой части состоит из театральных контрастов.

Разработка содержит элементы классической разработки (проведение ГП в миноре) и новые приемы. Например, каноническое проведение темы ПП, тема сильно изменяется.

Точная реприза.

Вторая часть – лирический центр. По характеры и интонационному строю близка ГП и ПП из 1 части. Звучит как ноктюрн, нежный, лирический.

Третья часть – Гавот. Образность 1 части. Прокофьев начинал работу над этим произведением именно с гавота, поэтому он является интонационным источником всей симфонии. Тяжеловесно и важно.

Финал – вновь возвращается сфера скерцозных образов. Он интонационно связан с 1 частью. В основе тем финала лежит жанр галопа – озорной характер, стремительное движение, атмосфера бодрости. Света.

Неоклассицизм П. Хиндемита (1895 – 1963)

Есть две вещи, к которым следует стремиться: профессионально честная музыка и чистая совесть (П. Хиндемит).

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.

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.

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.

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».

Артур Оннегер (1892-1955)

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.

Тема 6. Необарокко

Одна из разновидностей неоклассицизма, характеризующаяся обращением к формообразующим принципам и жанрам, типичным для музыки барокко, в частности к полифонич. технике И. С. Баха и его предшественников. Н. не представляет самостоят. направления и обычно сочетается в творчестве композиторов 20 в. с использованием элементов раннего классицизма или форм и стилей др. прошедших эпох.

Стравинский. Балет с пением «Пульчинелла» основан на музыке Перголези, по-новому проинтонированной.

Стиль Баха и Генделя повлиял на создание оперы-оратории «Царь Эдип», «Симфонии псалмов», концерта для камерного оркестра под названием «Дамбартон Оукс» (так называлось имение друга композитора Э. Блисса).

В балете «Аполлон Мусагет» композитор приближает свой стиль к музыке Люлли.

В творчестве П.Хиндемита.

Классицистские тенденции проявляются у Хиндемита в обращении к "концертирующим" формам инстр. музыки, типичным для эпохи барокко, в опытах возрождения линеарной хор. полифонии 16 в.

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.

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.

Хиндемит 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.

В зрелый период творчества Эрик Сати также 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.

К.Пендерецкий. 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.

Представители итал. неоклассицизма И.Пиццетти, Л.Малипьеро, А.Казелла опирались на нац. муз. наследие. "Моделями" для их творчества служили инстр. произв. А. Вивальди, А. Скарлатти, баручная опера 17 в., ренессансная хор. полифония, мелодика григорианского хорала.

Неоромантизм

Неоромантизм – в 70-е годы. Две причины возникновения:

3. реакция на серийную технику.
4. 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».

Стравинский. В балете «Поцелуй феи» по сказке Андерсена Стравинский обратился к мелодиям горячо любимого им Чайковского.

Леош Яначек Романтизм – стиль Чайковского - лирика, страдания. Опера «Судьба» - сюжет из современности. Сходство с «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой». Носитель образа рока – старуха.

Белла Барток. 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.

Витольд Лютославский 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.

К.Пендерецкий. 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.

Тема 5. Музыкальный неофольклоризм

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».

Неофольклоризм – интерес к древним, архаичным пластам фольклора. Это не воссоздание фольклора, а соединение его с современными техниками. Барток, Стравинский, Орф.

Характерно: Ведущая роль мелодии, вариантно-вариационный принцип развития, песенные истоки, большая роль ритма, ясная тональная основа.

Для музыки Н. характерны:

1. концентрация тех или иных особенностей фольклора, напр. метрич. нерегулярности, идущей от старинной рус. песенности ("Байка" Стравинского),

2. "сгущение" ладоинтонац. особенностей фольклора тех народов, муз. мышление которых отличается от традиц. общеевропейского ("15 венгерских танцев", "2 румынских танца", араб. фольклор в 3-й части фп. сюиты ор. 14 Бартока).
3. Типичны активность, энергичность ритмики ("Allegro barbaro" Бартока, 1911; "Весна священная" Стравинского, 1913),
4. претворение свойственных фольклору принципов формообразования.

В муз. соч. этого направления, кроме воспроизведения внеш. красочности нар. жизни ("Провансальская сюита" Мийо), получают обобщённое воплощение нац. характер ("7 испанских песен" де Фальи), язык, мышление ("Свадебка" Стравинского, "Енуфа" Яначека) и этика ("Венгерский псалом" Кодая).

Обогащение языка в связи с обращением к древним пластам фольклора - явление, типичное для рус. музыки.

В сов. музыке 60-80-х гг. яркие образцы творч. преломления фольклорных источников создали Г. В. Свиридов, В. А. Гаврилин, композиторы союзных республик (П. Б. Ривилис, В. Тормис, Ш. Р. Чалаев и др.). Их сочинения не принято обозначать термином "Н."; в муз. критике получило распространение назв. "новая фольклорная волна".

Например, **К.Орф «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

«C a 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 cowitantiЬus instriwentis *atque* iwaginiЬus 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 capplla 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»).

Белла Барток (1881 – 1945) - венгерский композитор. 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).

Издал книгу «Венгерские народные песни» - опубликовал 320 песен.

Обработки народных песен – «Багатели» для фортепиано, обработки для голоса и фортепиано «Венгерские песни», «Румынские танцы» для фортепиано.

Балет «Весна священная» И.Стравинский. Сложность замысла – сложность музыкального языка. Развита система на основе попевок. Сложная партитура – полифония, варьирование тембровое, ритмическое, фактурное, остинато.

Леош Яначек (1854 – 1928)

Чешский композитор-фольклорист

Опера «Шарка» по мотивам легенды о чешских амазонках.

Опера «Лажские танцы».

Балет «Ракош Ракоччи», опера «Начало рассказа» - использует моравский фольклор.

Р. Щедрин (р. 1932)

Оперы: «Не только любовь», «Мертвые души»,

Симфонические произведения: концерты для оркестра «Озорные частушки», «Звоны», «Хороводы».

В творчестве Щедрина существуют общие черты: неофольклоризм! (даже в «Поэтории» - концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи Андрея Вознесенского. Стихи должен был декламировать А. Вознесенский, а партию сопрано исполнять Людмила Зыкина – композитор сам выбрал ее «народный голос», фольклорные интонации).

Оратория «Ленин в сердце народном» на подлинные тексты. В ней опять зазвучал голос Зыкиной.

Колокольность – Второй концерт для оркестра «Звоны»,

Русский стиль - «Фрески Дионисия» для камерного ансамбля, «Стихира на тысячелетие крещения Руси» для симфонического оркестра, концерт для оркестра «Хороводы», оркестровая пьеса «Хрустальные гусли».

- частушечность (оригинальное отношение к фольклору). Например, финал первого фортепианного концерта – звучит песня «Балалаечка гудит», «Семеновна». Частушка-страдание в финале Первой симфонии, частушка появляется в балете «Конек-горбунок», опере «Не только любовь», концерте «озорные частушки»
- мелодии – предпочитает использовать не развернутые, протяженные мелодии, а небольшие попевки.

Опера «Мертвые души». Идейным центром его оперы стал образ дороги, образ России. Он сообщает произведению подлинно лирический характер, контрастный всему, что связано с похождениями Чичикова. В опере, как и у Гоголя, два плана — поэтический и сатирический.

Композитору в равной мере удалось передать и поэзию русской природы, и низменный, лишенный поэзии мир «мертвых душ».

Здесь возникает образ дороги, бесконечно уходящей куда-то вдаль по бескрайним просторам, над которыми под перезвон колокольчиков широко разливается песня ямщика. Одна сцена в опере так и названа «Дорога».

Во всех народных сценах господствует песенность. Это из гоголевской поэмы, которая пронизана песенностью. Песни в опере звучат в той манере, которая присуща истинно русскому народному пению с «неотшлифованными» вокальными интонациями. Они поются так называемым «открытым звуком». Песни поет хор из 28 человек, сидящий в оркестровой яме. Там же находятся и запевалы, пение которых хор сопровождает, то подхватывая мелодию, то подпевая различными способами: открывая и закрывая рот ладонью, с закрытым ртом, полуоткрытым ртом с неясной дикцией и приблизительной высотой звука. Все песни сочинены Щедриным без единой музыкальной цитаты. Использован только подлинный текст ямщицкой песни «Не белы снеги». Она имеет в опере особое смысловое значение. С нее начинается и ею завершается опера. Выбор текста неслучаен. Это есть в тексте у Гоголя.

Опера «Не только любовь» в ней живо, увлекательно, мастерски обрисованы картины и образы современной русской деревни.

Родион Щедрин обратился к движущемуся, разноголосому, необъятному в своей пестроте музыкальному быту современной русской деревни. Опера вся построена на частушке. Это ее стиль, ее главенствующее музыкальное звучание (хотя композитор использует в опере и другие песенные формы).

Г. В.Свиридов

Не случайно композитор многократно возвращается и к поэзии русской деревни (вокальный цикл "**У меня отец крестьянин**" - 1957; кантаты "**Курские песни**", "**Деревянная Русь**" - 1964, "Лапотный мужик" - 1985; хоровые сочинения),

Б. Пастернака (кантата "**Снег идет**"). Камерно-вокальная поэма "**Отчалившая Русь**" (1977).

Георгий Свиридов. Курские песни

Состав исполнителей: смешанный хор, альт-соло, два рояля, орган, ударные.

История создания

7 песен: «Зеленый дубок» (девичья лирическая), «Ты воспой, воспой, жавороночек» («тягальная» — мужская протяжная), «В городе звоны звонют» (сва дебная), «Ой, горе, горе лебедоньку моему» (лирическая), «Купил Ванька себе косу» (покосная, лирическая), «Соловей мой смутный» (лирическая, бурлацкая) и «За речкою, за быстрою» (хороводная, так называемая тапочная, с особенным плясовым движением; курский вариант общеизвестной «Веселой беседушки»).

Их новизна — в подходе к народным песням не как к сюите фольклорных обработок, а некоему целому, пронизанному одной мыслью. Представляющие по внешним признакам обработки народных песен, части кантаты на деле являются самостоятельными композиторскими произведениями.

Полистилистика

намеренное соединение в музыкальном тексте различных, а часто и несовместимых стилистических явлений.

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:

3. цитата
4. 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».

Основной формой полистилистики служит цитирование — неожиданное введение фрагментов из чужих произведений, резко контрастирующих по стилю с авторской манерой письма (цитата из “Валькирии” Р. Вагнера в финале 15-й симфонии Д. Д. Шостаковича, пьеса “Сладкая греза” из “Детского альбома” П. И. Чайковского во 2-й симфонии А. Пярта и др.).

Одним из частных случаев полистилистики является *коллаж* (один из современных композиционных приемов, основанный на использовании композитором небольших фрагментов чужих (или ранее написанных своих) произведений)

Шнитке.

Первая симфония (1972) явилась итогом творческой работы, поиска своего стиля. Создавая симфонию, Шнитке, по его словам, хотел создать в музыке свою модель мира, «найти новое отношение к симфонии». Первая симфония отразила взгляд композитора на мир, жизнь и искусство.

О содержании симфонии Шнитке говорил так: «…наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком, и человек живет на этих уровнях не оттого, что он беспринципен и не может выбирать. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии… Я попытался это взаимодействие самым открытым способом представить, совместить два уровня нашей жизни».

В симфонии соединяются самые разные стили, техники, жанры. Введены фрагменты музыки из собственных сочинений, из музыки Гайдна, Бетховена, Грига, Чайковского, И. Штрауса; средневековые хоралы, вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши, джаз; использовано наложение «живой музыки» на запись. В результате возникает необъятная панорама музыки разных эпох. Шнитке свободно переключается с одного стиля на другой, классическая музыка мгновенно сменяется авангардной, потом могут возникнуть в одновременном звучании разные жанры.

«Мне хотелось, - говорил композитор, - воспроизвести ощущения, которые возникают у вас, скажем, на площади, когда со всех сторон звучит разная танцевальная смесь». Вспоминал он и о других реальных впечатлениях, которые отразились в симфонии. Одно из них очень мрачное – от похорон, когда на кладбище два духовых оркестра

играли два разных марша одновременно. «…Страшнее я никогда еще ничего не слышал. Отсюда возникла идея объединения в финале несколько похоронных маршей». Другое впечатление было связано с беспрерывным гулом авиационных моторов на Внуковском аэродроме, близ которого одно лето жил Шнитке с семьей на даче в Переделкине. Оно отразилось в бесконечно гудящем низком звуке тромбонов в первой части симфонии.

Первую симфонию нужно не только слушать, но и смотреть, так как она написана в жанре инструментального театра. Во время игры музыканты ведут себя очень непринужденно и свободно перемещаются по сцене. Вначале ударник звонит в колокол. Затем, играя музыку вступления, на сцену поочередно выбегают оркестранты: первой – группа деревянных духовых инструментов, затем медных и струнных. Каждый наигрывает что-то свое, причем в очень быстром темпе. Это напоминает поведение оркестрантов перед началом концерта: кто-то настраивает свой инструмент, кто-то повторяет пассаж или срочно доучивает трудное место в своей музыкальной партии.

Начало симфонии с постепенным появлением музыкантов на сцене можно представить как своеобразное продолжение «Прощальной симфонии» Гайдна, которая кончалась тем, что музыканты каждый доигрывал свою партию, гасил свечу и по очереди тихо уходил за кулисы.

Прошло 200 лет («Прощальная» симфония Гайдна была написана в 1772 году). Музыканты появляются из вечности. Они возвращаются в реальную жизнь, чтобы поиграть симфонию, теперь уже другую. Они радуются такой возможности, ведут себя весело и бурно.

Последним на сцену выходит дирижер. Взмахом дирижерской палочки он прекращает звуковой хаос. Торжественно звучит оркестр. Действо начинается. Появляются разные мотивы и их «гибриды».

Музыканты при этом ведут себя очень свободно. Ходят по сцене, читают под взмахи дирижерской палочки газету.

Во второй части (скерцо) духовая группа вслед за флейтистом уходит за кулисы, чтобы поиграть симфонию оттуда. Вообще музыка этой части очень пестрая и вполне соответствует своему названию «скерцо», что значит «шутка». В ней много различных импровизаций, в том числе джазовых.

Третья часть (Ленто) – серьезная медленная часть с вкраплениями «всякой всячины». В ней оркестранты играют в разных ритмах независимо друг от друга, будто каждый размышляет о чем-то своем.

Завершается симфония траурной музыкой. В финале музыканты-духовики медленно выходят на цену, одновременно играя разные похоронные марши (марш Шопена, «Смерть Озе» Грига и др.), в которые вклиниваются мотивы вальса Иоганна Штрауса и Первого фортепианного концерта Чайковского. Внезапно на эту музыку обрушивается звуковой шквал и так же внезапно прекращается. Струнные инструменты поют одновременно 15 грегорианских хоралов «Sanctus» («Свят»). И вновь звучит траурная музыка. Раздаются удары колокола, и вслед за ними появляется грозная мрачная тема «Dies irae».

Далее просветление. На 66 голосов поют инструменты мелодию «Sanctus». Она устремляется ввысь. К небесам. А потом все как-то перепутывается с ритмами и мотивами бытовой музыки. Прошлое и настоящее таким образом совмещаются. В самом конце звучит записанная на пленке тема «Прощальной симфонии» Гайдна. Как и 200 лет назад, слушатели расстаются с симфонией и музыкантами. Весь звуковой хаос постепенно сходится в одну точку и исчезает в последнем звуке «до».

Так заканчивается симфония. Она была запрещена в нашей стране к исполнению. Однако вопреки запретам дирижер Рождественский продирижировал ее в 1974 году в Горьком.

Музыка ошеломила слушателей, вызвала бурную полемику в печати противников и сторонников.

Первая симфония явилась серьезным событием в творческой жизни и определила ведущую роль этого жанра в дальнейшем. С этого времени полистилистика стала у него универсальным методом сочинения музыки, причем в каждой последующей симфонии он находил соответствующие замыслу новые варианты соединения разнородного материала.

Так, в пятичастную Вторую симфонию (1979), которую Шнитке назвал «невидимой мессой», он ввел большие хоровые разделы на основе мелодий григорианских хоралов. Их строгое звучание контрастирует с экспрессивной симфонической музыкой.

Третья симфония (1981) содержит 33 темы-монограммы австро-немецких композиторов XVIII – XX веков. Шнитке использовал в симфонии фрагменты музыки Баха, Моцарта, Бетховена Вагнера, и. Штрауса, Хиндемита и др. Этот материал символизирует 300-летнюю звуковую историю австро-немецкой музыки.

Четвертая симфония (1984) – идея универсальности культуры воплощена через стилизацию духовной музыки трех вероисповеданий – православного, католического и протестанского. Он использовал мотивы старинных русских знаменных распевов, лютеранских и грегорианских хоралов, ввел элементы синагогального пения. Сначала темы искажены, затем с развитием они «выравниваются», сближаются интонационно.

Среди представителей французского авангарда, пожалуй, самой яркой фигурой послевоенной культуры является композитор, дирижер, публицист **Пьер** Булез (род. в 1925 году в Монбризоне.

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.

<u>Алеаторика</u>

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.

Витольд Лютославский (1913 - 1994)

60-е годы – значительные произведения, зрелый стиль. Лютославский 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 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.

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.

Кшиштоф Пендерецкий

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», «Флуорисценции» («Свечения»), «Натура сонорис» («Природа звука»). К ним примыкают 5 симфоний и «Симфониетта».

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.

Тема урока: 35.4. Массовая музыкальная культура XX века — 1 урок.

- Массовая культура как особый тип культуры, получивший распространение в XX веке в связи с научно-технической революцией и постоянным обновлением средств массовой коммуникации.
- Индустриально-коммерческий характер массовой культуры.
- Широкий диапазон форм массовой культуры от китча (комикс, мелодрама, эстрадный шлягер, “мыльная опера”) до сложных содержательных форм (рок-опера, интеллектуальный детектив, поп-арт).
- Отличительная черта произведений массовой культуры — постоянное балансирование между тривиальным и оригинальным, агрессивным и сентиментальным, вульгарным и изощренным.
- Основные функции массовой культуры: досуг, развлечение, игра, общение, эмоциональная разрядка.
- Распространение массовой музыкальной культуры через радио, телевидение, кино, звукозапись, видеозапись и тесная связь распространения массовой культуры с уровнем технических достижений.
- Массовая песня как основной жанр массовой музыкальной культуры 20 - 70-х годов:
    - простота музыкального языка массовой песни, в отличие от профессиональной песни;
    - ясность музыкальной и поэтической формы массовой песни (как правило, куплетная форма);
    - официальная “композиторская” и неофициальная “авторская” песни (И. Дунаевский, Н. Богословский, В. Соловьев-Седой, В. Высоцкий, Б. Окуджава);
    - предельное внимание к исполнителям в сфере массовой песни (Э. Пиаф, Д. Дасен, Ш. Азнавур, М. Матье).
- Формирование в 50-х годах в Великобритании и США рок-музыки как специфической сферы молодежной массовой культуры. Особенности рок-музыки:
    - опора на блюзовую мелодику и ритмику;
    - усиленное подчеркивание ритма;
    - применение электронного оборудования для усиления звука до крайних пределов;

    - повышенная экспрессивность исполнения и восприятия музыки.
- Множество течений рок-музыки:
    - психоделический рок, связанный с культурой “хиппи” 60-х годов и “панк-рок” 70-х годов;
    - “тяжелый” и “мягкий” рок (по динамической интенсивности);
    - “афро-рок”, “барокко-рок”, “джаз-рок”, “фолк-рок” (по взаимодействию с теми или иными музыкальными традициями);
    - “рок-концерт”, “рок-опера” (по формам представления зрителю-слушателю).

Задания:

1. Какие формы массовой культуры предыдущих эпох вы можете вспомнить?
2. Подумайте, что могло заменять “мыльную оперу” массовому населению Европы от Средневековья до XIX века?
3. Подумайте, чем творчество русских “бардов” 60-х годов отличается от творчества средневековых трубадуров?
4. С какой формой массового развлечения в Средние века можно сравнить современный рок-концерт? Что в них общего?
5. Попробуйте проанализировать творчество любимой вами эстрадной группы (или отдельного артиста) с точки зрения отличительных черт массовой культуры.

Тема урока: 35.5. Джаз, его стили и направления — 1 урок.

- Джаз как форма взаимодействия европейской и африканской музыки.
- Формирование джаза на рубеже XIX-XX веков в результате интеграции трудовых, религиозных и светских песен негритянского населения и бытовых танцев белого населения США.
- Основные стилистические признаки джаза:
    - свободные, неакадемические способы звукоизвлечения и интонирования, как на музыкальных инструментах, так и в вокале;
    - принципиально импровизационный характер изложения мелодии и ее разработка;
    - обязательная ритмическая пульсация;
    - повышенная эмоциональность исполнения и восприятия джазовых композиций, высокая степень включенности в процесс музыкального общения.
- Ранние джазовые стили:
    - “новоорлеанский” — сформировался к 20-м годам XX столетия. Характерные черты: коллективная импровизация мелодической группы ансамбля, четкий четырехдольный ритмический аккомпанемент;
    - “чикагский” — сольная импровизация после ансамблевого изложения мелодии, выдвижение выдающихся джазовых солистов (Л. Армстронг);
    - “суинг” (англ. качаться) связан с деятельностью больших джазовых оркестров (биг-бэнд). Сформировался к 30-м годам и характерен стремлением к большим аранжировкам (переложениям, обработкам) известных мелодий (оркестры Д. Эллингтона, А. Шоу).
- Развитие в 40-х годах грамзаписи и формирование “коммерческого” джаза и симфоджаза.
- Увлечение джазовых музыкантов 40-х - 50-х годов прихотливыми мелодиями, насыщенными диссонансами, усложненной ритмикой, необычными гармониями, виртуозными импровизациями.
- Взаимодействие джаза с фольклорной музыкой (рок-н-ролл, босса-нова).

- Активное использование джазовых приемов в профессиональной композиторской практике (К. Дебюсси, М. Равель, Дж. Гершвин, Л. Бернстайн, И. Стравинский).

Задания:

1. Попробуйте найти черты сходства джаза и мавританской архитектуры.
2. Подумайте, какие стороны душевной жизни человека лучше выражает джаз, а какие — классическая музыка?
3. Каким формам театрального искусства можно поставить в соответствие “новоорлеанский” джазовый стиль, а каким — “чикагский”?
4. Попробуйте найти общие принципы построения рекламы и “суинга”.
5. Попробуйте проследить взаимодействие культур, сравнивая регтайм и традиционную африканскую музыку.

Тема урока: 35.6. Творчество композиторов “нововенской школы” и обновление классического музыкального языка — 1 урок.

- Радикальное изменение мировоззрения на рубеже XIX - XX веков, поиски нового музыкального языка и отказ от иерархической тональной системы в музыке.
- Музыкальный экспрессионизм как выражение трагизма первой половины XX века и как мировоззренческая основа возникновения атональной музыки.
- Возникновение серийной техники в музыке начала XX века. Серийная техника как ретроспекция модальной композиторской техники Средних веков и Возрождения.
- Формирование в 1900 году нововенской композиторской школы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн).
- Попытки открытия “универсальных законов музыки XX века” (додекафония):
    - конструирование ткани музыкального произведения на основе двенадцатизвучной последовательности (серии), где ни один звук не повторяется дважды, чтобы не стать более устойчивым, чем другие;
    - возможность модифицировать неизменную серию — транспозиция (перенос на другую высоту), инверсия (обращение всех интервалов, входящих в серию), ракоход (исполнение серии задом наперед);
    - возможность выстраивать из звуков серии (всей или частично) одновременно звучащие созвучия.
- Крайне логический характер сочинения музыки в додекафонной технике и слуховое впечатление абсолютно случайной композиции.

Задания:

1. Найдите в архитектуре XX века “аналоги” атональной музыки. Удалось ли архитекторам отказаться от иерархичности в конструкции?
2. Попробуйте найти в искусствах XX века (изобразительном искусстве, театре, литературе, танце и т.д.) ретроспекции техник и приемов Средних веков и Возрождения.
3. Композиторы “нововенской школы” пытались найти универсальные законы музыкального искусства. Подумайте, существуют ли такие законы в принципе? Попробуйте доказать свое мнение.
4. Сравните любой отрывок из произведения композиторов “нововенской школы” с любым отрывком из мотета позднего Средневековья. Что воспринимается вами легче? Почему? О каких особенностях массового сознания свидетельствуют ваши наблюдения?
5. Подумайте, в каком виде искусства XX века, кроме музыки, активно разрабатывается принцип серийности?

Тема урока: 35.7. Национальные композиторские школы XX века — 3 урока.

- Усиление национальных тенденций в культуре XX века в связи с процессами общемировой интеграции культуры. Пристальный интерес к музыкальному фольклору. Возникновение фольклористики как науки.
- Проблема проявления национальных черт в музыкальном искусстве. Национальные черты в интонациях, ритмах, использовании специфических тембров, манере инструментального и вокального исполнения.
- Формирование современных композиторских школ на основе национального музыкального фольклора и технических достижений западноевропейской музыки:
- Я. Сибелиус как глава финской композиторской школы. Северная “строгость” и, в то же время, непосредственность музыки композитора. Близость музыкального языка к импрессионистам. Активное использование фольклорных записей;
- Б. Барток — выдающийся представитель венгерской школы. Органическое сочетание в творчестве композитора национальных элементов (пентатоника) с новейшими музыкально-выразительными средствами европейской музыки.
- Выявление и активное сохранение в музыкальном творчестве национальных черт и стилистических особенностей периода взлета той или иной музыкальной культуры:
- К. Орф — немецкий собиратель народной музыки, фольклорист и композитор. Создатель нового типа музыкального спектакля (сценическая кантата), для которого характерны тесная связь музыки, текста и сценического движения, организация музыкального материала посредством длительных постоянных повторов (остинато) (“Кармина Бурана”);
- Дж. Гершвин — американский композитор, создатель первой национальной американской оперы (“Порги и Бесс”), где негритянский фольклор сочетается с реалистическими традициями американского музыкального театра 20-30-х годов;
- Б. Бриттен — английский композитор и дирижер, продолжатель традиции английской музыки XVI - XVII веков;
- О. Респиги — представитель итальянской национальной школы начала XX века, ориентирующийся на музыкальную выразительность импрессионизма и неоклассицизма;
- А. Оннегер — один из ярких представителей французской школы XX века, много работавший в оперно-ораториальном жанре;
- Г.В. Свиридов — русский композитор, использующий современные композиторские техники для передачи характерных черт русской традиционной культуры.

Задания:

1. Как вы думаете, что в народном костюме является аналогом национальных интонаций, ритмов, тембров и манер исполнения в музыке?
2. Есть ли общие черты в формировании джаза и национальных композиторских школ? А в чем их разница?
3. Можно ли говорить о национальных школах в архитектуре, живописи, театре, балете в XX веке и в каком смысле?
4. Внимательно прослушайте отрывок из произведения К. Орфа “Кармина Бурана”. Как вы думаете, удалось ли композитору передать средневековое восприятие мира, или это лишь мнение человека XX века о Средневековье? Ответ обоснуйте.
5. Попробуйте представить, что американец пытается составить представление о русском народе по произведению “Метель” Г. Свиридова. Какие русские национальные черты он явно отметит, а какие явно упустит?

Тема урока: 35.8. Современные системы профессионального музыкального языка (алеаторика, коллаж, сонористика, конкретная и электронная музыка) — 2 урока.

- Понятие о музыкальном звуке и шуме как об организованном и неорганизованном звуковом комплексе.
- Два пути обновления музыкального языка в XX столетии: введение шумов в музыкальные построения и принципиально иная организация самих музыкальных звуков.
- Техники, построенные на введении в музыку неорганизованных звуков:
  - “конкретная музыка”, звуковым материалом которой служат шумы (звук падающих капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи), чаще применяется как красочный эффект в обычной музыке;
  - сонорика, где композитор принципиально не обращает внимания на соотношение отдельных звуков в созвучии, оперируя исключительно окраской звучания. В сонорах важен не отдельный звук, который и не может быть выделен, но звуковая краска целостного созвучия. Применяется, как правило, эпизодически. Наиболее часто в музыке XX века употребляется кластер (англ. cluster — гроздь, скопление) — созвучие, образованное ближайшими звуками;
  - алеаторика (лат. alea — игральная кость, жребий, случайность) — техника, основанная на свободном (случайном) выборе исполнителями отдельных нот, тембров, частей произведения. Особенно часто используется при ансамблевом исполнении, когда случайный выбор каждого из исполнителей создает общее сонорное звучание.
- Техники, основанные на иной (не классической) организации музыкальных звуков:
  - серийная техника, основанная на постоянном вариативном повторении небольшой последовательности звуков (серии);
  - сериальная техника, при использовании которой в последовательности (серии) выстраиваются не только звуки, но и длительности, нюансы и даже способы исполнения (штрихи);
  - пуантилизм (франц. point — точка), где за самостоятельную тему принимается отдельная нота, и все произведение составляется не из мотивов и тем, но из звуковых точек;
  - компьютерная музыка, сочиняемая компьютером после написания для него специальной программы;
  - электронная музыка, тембровый строй которой организован при помощи звука, синтезированного на электронном музыкальном инструменте.

Задания:

1. Алеаторика и живописный сюрреализм. Что у них общего?
2. Какие техники живописи XX века аналогичны конкретной музыке? О каких процессах в европейском искусстве это свидетельствует?
3. Что, по-вашему, может соответствовать “звуку” и “шуму” в театральном искусстве? Допустимы ли “шумы” в спектакле?
4. Попробуйте представить себе систему взаимоотношения людей как музыкальное произведение. Какую форму человеческих взаимоотношений можно сравнить с кластерами?
5. Как вам кажется, живописный и музыкальный пуантилизм в одинаковой степени отличаются от соответствующих классических техник с точки зрения создания произведения искусства? А сточки зрения его восприятия?

Вторая венская школа: Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, etc.
Третья венская школа: Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Bernhard Lang, etc.
Авангард и сериализм: Tōru Takemitsu, Krzysztof Penderecki, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, György Ligeti, etc.
Советский авангард: Альфред Шнитке, Софья Губайдулина, Валентин Сильвестров, Эдисон Денисов, Александр Мосолов, Николай Рославец, etc.
Спектрализм: Horaţiu Rădulescu, Tristan Murail, etc.
Минимализм и постминимализм: Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, John Adams, Michael Nyman, Gavin Bryars, Louis Andriessen, Simeon ten Holt, James MacMillan, Антон Батагов, etc.
Новая консонантная музыка: Arvo Pärt, Henryk Mikołaj Górecki, John Tavener, etc.
Экспериментаторы: LaMont Young, John Cage, etc.

Методические материалы

Творческо-исполнительская деятельность учителя

Тема 1. Творческо-исполнительская деятельность учителя-музыканта как художественно-педагогический феномен.

Музыкально-педагогическую деятельность можно охарактеризовать как имеющую свою структуру, определяемую спецификой музыкального образования, но подчиненную общим закономерностям теории деятельности. Специфика музыкально-педагогической деятельности в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства. Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе педагогическую, хормейстерскую, музыковедческую, музыкально-исполнительскую, исследовательскую работу, основанную на умении самостоятельно обобщать и систематизировать получаемые знания.

Особенностью музыкально-педагогической деятельности является то, что она синтезирует:

1. педагогическое творчество (обусловленное постоянным творческим поиском учителя, связанным с необходимостью в условиях изменяющихся педагогических ситуаций оперативно находить решения для управления учебно-воспитательным процессом, индивидуально развивающего воздействия на ученика и др.);
2. художественное творчество, обусловленное творческой природой самого искусства.

В связи с этим основной характеристикой профессиональной компетенции учителя музыки следует считать художественно-педагогическое творчество. Его реализация возможна при соблюдении следующих условий:

- наличие художественно-педагогической задачи;
- опора на базовые законы и основные функции творчества;
- художественно-педагогическая импровизация.

Подготовка учителя музыки к профессиональной деятельности в стенах высшего педагогического заведения должна осуществляться как проецирование будущей музыкально-педагогической деятельности. Социально-культурный опыт в применении к музыкально-педагогическому образованию означает профессиональную компетентность и методическую оснащенность. Будущему учителю музыки необходимо усвоить определенную сумму философских, эстетических, социальных, психолого-педагогических знаний и уметь их применять в своей работе.

Профессионально-педагогическая направленность педагога-музыканта является основным условием формирования и совершенствования не только отдельных качеств его личности, но и приобретения им важнейших общих и социальных знаний, умений и навыков. Профессионально-педагогической направленностью определяется выбор методов обучения школьников на уроках музыки, освоение учителем педагогической и научной литературы, музыкального репертуара при подготовке к уроку, выработка самостоятельности, творческой активности и профессионального мышления. Исполнительская деятельность в единстве с педагогической помогает учителю музыки выполнять музыкально-воспитательные и музыкально-образовательные задачи.

Профессионально-педагогическая культура предстает как проекция общей культуры, упорядоченная система общечеловеческих идей, профессионально-целостных ориентаций и качеств личности, воспитательных отношений, универсальных способов познания и гуманистической технологий педагогической деятельности.

Гуманистический тип профессионально-педагогической культуры включает в себя личностно-ориентированный аспект, который трактуется как проявление личностных качеств личности, профессиональной деятельности и общения педагога. В качестве показателей личностно-ориентированной профессионально-педагогической культуры выступают:

- гуманистическая направленность личности учителя и его способность быть воспитателем.
- психолого-педагогическая компетентность и развитое педагогическое мышление способность решать возникающие проблемы с позиции ученика.
- образованность в сфере преподаваемого предмета, умение работать с содержанием и технологиями обучения, придавая им личностную ориентацию.
- умение обосновывать и реализовывать собственную творческую педагогическую деятельность как личностно-ориентированную систему (дидактическую, воспитательную, методическую).
- культура профессионального и поведения и саморазвития, умения и готовность саморегулировать собственную деятельность и процессы педагогического взаимодействия.

Данные положения требуют более детального освещения личностного аспекта педагогической культуры, а именно, профессиональной культуры личности учителя музыки.

Культура личности определяется как социально обусловленный уровень достижений и развития личности в наиболее значимых для ее полноценного формирования видах деятельности соответствующей человеческим ценностям. Важнейшими структурными компонентами общей культуры личности, следуя философским и культурологическим концепциям, являются: когнитивный (грамотность), компетентность, целостно-смысловой и рефлексивно-оценочный.

Профессиональная культура учителя музыки выражается в ее направленности на созидание и утверждение ценностей музыкальной культуры, развитие личностной музыкальной культуры школьника, возрастание ее духовной свободы и культурного богатства. Одновременно являясь подсистемой более объемной систем, она включает все сущностные характеристики таких феноменов как общая культура, педагогическая культура, музыкальная культура.

Особенности профессиональной культуры учителя музыки во многом обусловлены музыкальным искусством, имеющим свой язык и требующим своей системы преподавания, ведущей к овладению его средствами выразительности, к эмоционально осознанному переживанию его содержания. Социализирующий потенциал музыкального искусства и его функции реализуют структурные компоненты искусства. При этом все функции обладает определенной последовательностью перехода от одной к другой. Познавательная функция искусства неразрывно связанна с оценочной благодаря специфике художественного познания. Прогностическая функция занимает промежуточное положение между познанием и ценностными ориентациями. Способность искусства восполнять необходимое для удовлетворения потребностям человека лежит в основе компенсаторной функции, связанной с катарсической (снимающей духовное напряжение) и гедонистической (искусство как средство отдыха и развлечения).

Помимо этих функций, следует различать коммуникативную, социально-организаторскую, социализирующую, эстетическую, образовательную, воспитательную, просветительскую и валеологическую функции музыкального искусства, которые также взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Музыкально-педагогическая направленность профессиональной культуры учителя проявляется, прежде всего, в раскрытии перед школьниками духовно-нравственного содержания жизни и искусства, в культивации в детях внутренних состояний, чувств и мыслей, соответствующих общечеловеческим идеалам. Умения учителем музыки создавать духовную атмосферу на занятии, способствующей соотнесению школьниками своего мировосприятия с идеально-ценностным содержанием мирового музыкального искусства, - это показатель высокоразвитого профессионализма специалиста в области музыкального образования.

Тема 2. Структура и содержание творческо-исполнительской деятельности учителя.

Творчество, как и любой объект материального мира, можно структурировать по тем или иным основаниям. В работе «Педагогическая импровизация: теория и методика» В.Н. Харкин приводит варианты структуры творческой деятельности: труд, бессознательная работа, вдохновение (Лезин, 1906); возникновение идеи, ее доказательство, реализация (Блох, 1920), накопление фактов, возникновение идеи в фантазии, проверка и развитие идеи (Левинскон-Лессинг, 1928); подготовка предпосылок для проблеска новой идеи, созревание, вдохновение – поступление идеи, развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка (Гельмгольц, 1890; Рибо, 1901; Пуанкаре, 1909; Гордон, 1961 и др.); интеллектуальная готовность, усмотрение проблемы, зарождение идеи – формулировка задачи; поиск решения, получение принципа изобретения, превращение принципа в схему, техническое оформление и развертывание изобретения (Якобсон, 1936); осознание проблемы, ее решение, проверка, возникновение проблемы (постановка задачи), подготовка к решению, формирование замысла, воплощение замысла, проверка и доработка (Моляко, 1978); подготовка, созревание; вдохновение, проверка (Тихомиров, 1969). Анализ данных структур показывает разнообразие точек зрения, оснований структурирования творчества.

В качестве главных оснований структурирования творчества целесообразно взять его предметный (субстанциональный) и временной (процессуальный) аспекты.

Л. К. Гребенкина, Н.С. Анциферова, считают, что «... творческий педагог – это, прежде всего, исследователь, обладающий следующими личностными качествами: научным психолого-педагогическим мышлением, высоким уровнем педагогического мастерства, определенной исследовательской смелостью, развитым педагогическим чутьем и интуицией, критическим анализом, потребностью в профессиональном самовоспитании и разумном использовании передового педагогического опыта». В данном случае в «качество, характеризующее способность к творчеству» включены такие разноплановые и разномасштабные элементы как мышление, мастерство, исследовательская смелость, интуиция, критичность и др. На наш взгляд, здесь не различаются фактор-причины, фактор-условия и собственно элементы творчества как формы осуществления деятельности.

Принципиально важно для установления структуры творчества, то обстоятельство, что оно имеет доминантно не деятельностную, а личностную природу. «Будучи по своей сущности культурно-историческим явлением, творчество, - отмечается в словаре под редакцией А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского, - имеет психологический аспект: личностный и процессуальный. Оно предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря которым создается продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью».

С этой точки зрения в структуре творчества можно выделить:

Иновативность. Стремление человека к новому, способность восприятия нового.

Знания. Знания – это продукт мышления и деятельности, инвариант разнообразия однородных предметов. В контексте творчества важно различать опосредованное и непосредственное знания. Непосредственным знанием является такое, которое не опирается на дискуссию (от лат. discursus – рассуждение, довод, аргумент).

Мышление. «Мышление представляет собой один из важных компонентов сознания человека, которое включает наряду с мышлением воображение, различного рода эмоции и пр.». В данном случае мышление и воображение рассматриваются как обособленные, взаимосвязанные процессы.

Мышление является предметом изучения многих наук. К.К. Платонов указывает, что «…мышление как второсигнальная (говоря языком физиологии), понятийная (как говорят психологи) и опосредованная (применяя понятие философии) форма психического отражения развивалась в истории человечества от элементарных (понятия и суждения) до его высших форм (творческого и диалектического)». В данном случае

учитывается только понятийная сторона мышления и исключается чувственно-сенситивные, образные моменты мышления. Кроме того, говорится о творческой форме мышления. Однако, по мнению, А.В. Брушлинского «…Все мышление, если это мышление является творческим, продуктивным, самостоятельным и нет оснований выделять в познании особый его вид – продуктивное, творческое мышление и обозначать его специальным термином как эвристическую деятельность».

Важной характеристикой мышления является его самостоятельность. «Самостоятельность мышления, - считает А.В. Брушлинский, - проявляется, прежде всего, в умении увидеть и поставить новый вопрос, новую проблему и затем решить ее своими силами. Творческий характер мышления отчетливо выражается именно в такой самостоятельности».

В контексте исследования творчества важно определить типы мышления. Среди различных типов мышления выделяют «…логическое (аналитическое) и интуитивное». С этой точки зрения, выделения интуиции как отдельного структурного элемента неправомерно. Мышление – это единство дискуссии и интуиции, сознательного и бессознательного. А.В. Брушлинский отмечает: «Анализ и синтез всегда осуществляются на разных уровнях осознанного и неосознанного (бессознательного), в непрерывном взаимодействии того и другого». Однако, во многих исследований интуиция рассматривается как самостоятельный структурный элемент сознания.

Интуиция. Интуиция (от лат. intueri – пристально, внимательно смотреть) – «…необходимый, внутренне обусловленный природой творчества момент выхода за границы сложившихся стереотипов… логических программ поиска решения задачи. Так называемое «непосредственное интуитивное знание» обычно опосредствованно опытом практической и духовной деятельности человека, что собственно и позволяет говорить о профессиональной интуиции как необходимой составляющей профессионального творчества». В Философском энциклопедическом словаре отмечается, что «Интуиция - это способность постижения истины путем прямого её усмотрения без обоснования с помощью доказательств». В данном случае речь идет интеллектуальной интуиции. Однако в интуиции присутствуют и чувственно-сенситивный аспект, в значительной мере определяющий механизм ее осуществления.

Интуиции свойственны неосознанность путей и средств решения задачи, непосредственный характер его постижения. По характеру новизны интуиция бывает стандартизированной (редукционной) и нестандартизированной (эвристической). Редукционная интуиция есть сведение одного к другому, выступающему как достоверный факт. Она связана не с получением нового, а с интуитивным характером процесса решения (например, обнаружения неисправности двигателя). По мнению П.В. Алексеева «Эвристическая (творческая) интуиция… связана с формированием принципиально нового знания, новых гносеологических образов, чувственных или понятийных».

Интуиция неразрывно связана с дискурсивным мышлением. «Сущность творческой интуиции, - указывает П.В. Алексеев, - заключается в своеобразном взаимодействии наглядных образов и абстрактных понятий, а сама эвристическая интуиция выступает в двух формах: эйдетической и концептуальной».

Как считает Л.И. Клименко, «Именно интуиция есть основное, специфическое звено творческого процесса, потому что любой вид деятельности, утрачивая поисковый, в определенной мере, интуитивный характер, превращается в освоенный, стандартный».

Воображение. В фундаментальном труде «Основы общей психологии» С.Л. Рубинштейн пишет, что «Воображение – это отлёт от действительности, это преобразование данного и порождение на этой основе новых образов, являющихся и продуктами творческой деятельности и прообразами для неё». Рассматривая соотношение воображения и творчества, С.Л. Рубинштейн полагает, что «Воображение играет существенную роль в каждом творческом процессе». «Отойти от действительности, чтоб проникнуть в неё, - такова, - по мнению С.Л. Рубинштейна, - логика творческого

воображения». По мнению А.В. Петровского, «Возникающее в труде творческое воображение остается неотъемлемой стороной технического, художественного и любого иного творчества». Процессы воображения имеют аналитико-синтетический характер. Основная роль воображения заключается в преобразовании представлений (логических схем, образов), обеспечивающих, в конечном счете, создание нового.

Вдохновение. «В процессе творческой деятельности важную роль играет моменты особого подъема сил, психическое состояние вдохновения». Именно вдохновение создает условия для инсайта (от англ. Insight – постижение, озарение), рассматриваемого как внезапное и невыводимое из прошлого опыта понимание существа проблемы. В исследовании И.В. Страхова делается вывод, что «творческое вдохновение возникает в системе целеустремленного труда, оно не появится помимо этого условия в результате лишь пассивного ожидания, ровно как не может возникнуть и путем голого формального решения («самоприказа») без объектных и психологических предпосылок, подготавливающих это творческое состояние… Активное отношение к работе, напряженный умственный труд создают психологические условия возникновения начальной фазы вдохновения». Как говорил П.И. Чайковский, «Вдохновение – это такая гостья, которая не любит посещать ленивых».

Импровизация. Импровизация (от лат. improvises – неожиданный, непредвиденный). В структуре творчества, по мнению В.И. Загвязинского, она выступает как «необходимое условие точности попадания в цель». «Педагогическая импровизация, - считает Л.Ю. Берикханова, рассматривая вопрос об импровизационных моментах в творчестве учителей-новаторов, - является неотъемлемым и очень важным компонентом творческой деятельности учителя, эффективным средством оперативного воплощения оптимального педагогического решения». На наш взгляд, ценным в данном случае является указание на то, что импровизация выступает средством воплощения идеи, которая является продуктом мышления и интуиции, знания и умений.

По мнению В.Н. Харькина, «Импровизация опирается на интуицию. Более того, интуиция является составной частью импровизации, первым ее этапом». Но в такой же мере импровизация опирается на знание, мышление, умения. Если интуиция осуществляется во внутреннем плане, то импровизация разворачивается во внешнем. «Импровизация –, отмечает В.Н. Харькин, это - вид и компонент сиюминутной публичной деятельности, в результате которой создается субъективно-объективно новый продукт».

Л.Ю. Берикханова определяет педагогическую импровизацию как «…специфическую форму преобразующей деятельности учителя, проявляющуюся в момент живого общения с обучаемым и заключающуюся в быстром и эффективном воплощении творческого педагогического замысла, в оперативной корректировке проекта урока в соответствии с конкретными условиями деятельности и творческими возможностями педагога».

Импровизация, на наш взгляд это психологический механизм оперативного регулирования деятельности, базирующийся на взаимной генерации мышления и интуиции.

Умения. Творческие умения связаны с когнитивной, коммуникативной и другими сторонами творчества.

Можно построить модель педагогического творчества, отложив по одной оси виды уровни сознания (мышление и интуиция), по второй – знания и умения, по третьей – воображение и импровизацию, по четвертой – инновативность и вдохновение.

На наш взгляд, творческий акт, с психологической точки зрения включает следующие фазы, имеющие различную продолжительность:

1. Принятие проблемы (задачи). Принятие как процесс предполагает понимание и личностную интерпретацию проблемы (задачи).

2. Творческое напряжение. На этапе творческого напряжения задействованы все трехмерные элементы модели педагогического творчества: в следствии иновативности

педагога актуализируются знания и умения, включается мышление и интуиция, воображение и импровизация, приводящие к возникновению состояния вдохновения. Происходит реализация сознательных и бессознательных способов творчества, генерирование и оценка вариантов трансформации объекта творческого преобразования. Это требует затрат духовных, умственных и физических сил. Наступает утомление.

3. Релаксации (инкубации). На этапе релаксации творческий процесс осуществляется на бессознательном уровне.

Творческий процесс имеет циклический характер и представляет собой последовательность повторяющихся творческих актов, завершающийся либо успешно (инсайт) либо неуспешно (фрустрация).

Тема 3. Творческо-исполнительская деятельность учителя-музыканта как область педагогического проектирования.

На сегодняшний день вопросы, связанные с профессиональной деятельностью учителя, не теряют своей актуальности. В связи с этим музыкально-педагогическая деятельность учителя музыки всё чаще становится предметом научных трудов. Ведутся исследования, рассматривающие психологические аспекты в профессиограмме педагога-музыканта, процесс формирования профессиональных навыков, специфику подготовки к различным видам деятельности: коммуникативной, организаторской, исследовательской, музыкально-исполнительской и т.д.

Но для формирования педагогического мастерства учителю музыки также важно владеть умениями проектировать, моделировать и конструировать процесс музыкального образования школьников. Таким образом, конструктивно-проектировочная деятельность педагога-музыканта приобретает большое значение как один из аспектов его профессиональной деятельности.

Некоторые вопросы, связанные с данным видом деятельности, находят отражение в работах таких выдающихся учёных, исследователей, педагогов-музыкантов, как Э.Б. Абдуллин, Ю.Б. Алиев, О.А. Апраксина, Л.Г. Арчажникова, Л.А. Безбородова, Л.Г. Дмитриева, Д.Б. Кабалевский, Л.С. Майковская, Е.В. Николаева, Л.А. Рапацкая, Б.С. Рачина, Б.М. Целковников, Н.М. Черноиваненко, Л.В. Школяр и др. Но при этом не исследованными остаются проблемы, связанные с её спецификой, сущностью, содержанием и т.д.

Конструктивно-проектировочная деятельность как общепедагогическая категория представляет собой не просто планирование или подготовительный этап, предшествующий организации и реализации учебно-воспитательного процесса, а подразумевает постановку новых целей и задач, проектирование и конструирование педагогических ситуаций, отбор и композицию учебного материала, планирование образовательных отношений между учителем и обучающимися.

Что же касается конструктивно-проектировочной деятельности учителя музыки, то, по словам Э.Б. Абдуллина и Е.В. Николаевой, она «направлена на осмысление содержания и способов художественно-педагогического построения отдельного урока музыки, блоков уроков, целой четверти и т.д., воплощающих определённую идею и логику их развития. Эта деятельность предусматривает прогнозируемую учителем смену своих эмоциональных состояний, своей энергетики, отвечающих характеру запланированных видов музыкальной деятельности учащихся».

Б.С. Рачина, внесшая большой вклад в развитие научно-методической мысли в области профессиональной деятельности педагога-музыканта, указывает на необходимость формирования готовности будущих педагогов-музыкантов именно к конструктивно-проектировочной деятельности, которая, по её мнению, заключается в формировании конструктивных и проектировочных навыков и умений; в овладении методиками по организации и осуществлению различных видов деятельности школьников, в том числе и музыкально-практической; в освоении инновационных

технологий, способствующих оптимизации учебно-воспитательного процесса и т.д. По словам автора, «конструирование и проектирование объединяет стратегию и тактику планирования образовательной деятельности. Стратегия реализуется в проектировании, прогнозировании, осуществлении целостного педагогического процесса (календарно-тематический перспективный план на четверть, учебный год). Тактика осуществляется в рамках одного педагогического проекта (поурочный план-сценарий).

Таким образом, данный аспект профессиональной деятельности представляет собой систему действий учителя музыки, направленную на создание прогнозируемого продукта-результата в виде:

- целей и задач музыкального образования школьников;
- плана-конструкта урока музыки или внеурочных форм организации учебно-воспитательного процесса;
- музыкального материала для восприятия в ходе урока музыки, соответствующего возрастным особенностям обучающихся, а также их интересам;
- песенного репертуара, изучаемого в процессе вокально-хоровой работы;
- комплекса методов обучения, как общедидактических, так и методов музыкального образования, позволяющих осуществлять учебно-воспитательный процесс более эффективно;
- различных форм организации учебно-воспитательного процесса: урока музыки, внеклассных и внеурочных занятий;
- разнообразных видов музыкально-практической деятельности школьников: вокально-хоровой работы, восприятия музыки, пластического интонирования, импровизации, элементарного музицирования и т.д.;
- содержания уроков музыки в соответствии с тематическими установками и художественно-педагогической идеей образовательного процесса;
- программируемой собственной роли в качестве учителя музыки по организации и управлению учебной, практической и познавательной деятельностью обучающихся.

Особенности конструктивно-проектировочной деятельности педагога-музыканта, отличающие её от деятельности других учителей-предметников, связаны со спецификой самого предмета «Музыка», на который возлагается преимущественно не обучающая, а воспитательная функция, направленная на формирование гармоничной личности ребёнка, его чувств, эмоций, духовно-нравственных ориентиров.

Базируясь на принципах музыкальной педагогики, исследуемый вид деятельности имеет как технологическую, так и художественную составляющие. Ещё Д.Б. Кабалевский, говоря о специфике профессии «учитель музыки», отмечал, что процесс обучения школьников необходимо реализовывать не только посредством общедидактических принципов. «Для изучения музыки эти принципы, разумеется, нужны, но, если они не проникнуты живым дыханием самой музыки, они остаются абстрактной схемой, вырождающейся, в конце концов, в догматические «правила педагогики», способные лишить его радости, эмоциональной наполненности и тем самым отнять у него самое главное – способность благотворного воздействия на духовный мир учащихся, на их эстетические воззрения, на формирование их высокого эстетического вкуса».

Поэтому и в основе конструктивно-проектировочной деятельности педагога-музыканта можно выделить две составляющие: художественную и технологическую. Технологическая составляющая базируется на принципах общей дидактики и сближает деятельность учителя музыки с деятельностью других учителей-предметников. А художественная придаёт специфические черты, характерные для деятельности педагога в области искусства.

Данную мысль развивает и Г.П. Сергеева, указывая на необходимость строить профессиональную деятельность учителя музыки, в том числе и конструктивно-проектировочную, на взаимодействии как художественных, так и дидактических элементов. В качестве художественных компонентов она выделяет: содержательный

(овладение понятиями в области музыкальной культуры); музыковедческий (изучение музыкального искусства); культурологический (восприятие культурных процессов в мировом пространстве, осмысление социокультурных диалогов различных народов, осмысление феномена культуры); музыкально-психологический (постижение психолого-педагогических основ, необходимых в работе с детьми); музыкально-деятельностный (овладение навыками организации музыкально-практической деятельности школьников); методический (освоение технологии организации и проведения урока музыки как урока искусства).

Методические материалы

Теория музыкального и художественного образования

Лекция 1. Теория музыкального образования как учебный предмет

Высшая цель школьного музыкального образования заключается в передаче ценного духовного опыта поколений, сконцентрированного в музыкальном искусстве в его наиболее полном и всестороннем виде и развитии на этой основе положительных черт и свойств личности каждого ребенка.

Основные средства достижения такой цели — постоянные и систематические встречи воспитанников с музыкой, развитие на этой основе потребности в высоких образцах художественного творчества.

Задачами музыкального образования и воспитания на уроках музыки в современной школе являются:

-формирование музыкальной культуры учащихся, что вклю¬чает создание социально-художественного опыта, процесс его ста¬новления, развитие широты и социально значимой направленно¬сти личного музыкально-эстетического вкуса;

-приобретение детьми системы опорных знаний, умений и способов музыкальной деятельности, обеспечивающих в совокуп¬ности необходимую базу для последующего самостоятельного зна¬комства с музыкой, музыкального самообразования и самовос-питания;

-развитие музыкальных способностей, певческого голоса, зна¬ний и умений в области музыкальной, в том числе нотной, гра¬моты;

-обретение духовной автономии, развитие духа от безликого «мы» до формирования духовной свободы как основы индивиду¬альной художественной культуры;

-совершенствование детской эмоциональной сферы, воспита¬ние музыкального, эстетического вкуса, интереса и любви к ху¬дожественной музыке, желания слушать и исполнять ее;

-становление «национальной широты» музыкального вкуса —

стремления слушать образцы национальной музыки разных наро¬дов, желания познать инонациональную музыку как в ее подлин¬ных, фольклорных образцах, так и в аранжировке профессиональных композиторов (как способ эстетического усвоения духовной культуры другого народа);

-приобщение детей к «золотому фонду» народной, классиче¬ской и современной песни, формирование интереса и любви к пению, хоровому исполнительству;

-развитие умения общаться с образцами современной музыки (в их взаимосвязи с музыкальным классическим наследием), ис¬пытывать в этом потребность;

-активизация общественно-полезной направленности музы¬кальных занятий для использования репертуара, знаний и уме¬ний, приобретенных на занятиях и уроках, в деятельности дет¬ского коллектива, в собственном быту, на досуге;

-приобретение детьми (в основном в школьные годы) знаний

и умений использования в самостоятельном знакомстве с музы¬

кой различных технических средств, средств массовой информа¬ции, справочной и другой специальной литературы.

Важнейшим направлением музыкальных знаний является фор¬мирование с их помощью нравственных, эстетических и художе¬ственных качеств личности, необходимых юному гражданину, патриоту России.

Выдвигается принцип дискуссионности, определенной «кон¬фликтности», диалогов в проведении музыкальных занятий. Польза дискуссии о музыкальном произведении, музыкальном направлении (романтизм, современность, поп- или рок-музыка и др.) заключается в самом процессе «поиска вслух», а отнюдь не в нахождении единственного верного, устраивающего всех, ответа.

Задача дискуссии на музыкальном занятии и уроке — опреде¬ление своего собственного, личного взгляда на предмет.

Предлагаемая концепция музыкального воспитания детей впи¬тала в себя многое из того, что накоплено в русской музыкальной педагогике (дореволюционной и последующих лет). Ее основные положения не представляют для опытного учителя-музыканта чего-то совершенно неизвестного: здесь и принципы воспитывающего обучения, связи музыкальных занятий с жизнью, принцип един¬ства эмоционального и сознательного, художественного и техни¬ческого в музыкальном образовании, основные дидактические принципы. Однако раскрытие этих принципов на практике заня¬тий на уроках в школе требует несколько иного, чем прежде, под¬хода:

-постоянной реализации задач всестороннего музыкального вос¬питания каждого ребенка в последовательном усложнении содер¬жания музыкального образования от одной возрастной категории

детей к другой;

-понимания музыкальным руководителем, учителем того, чем обогатит воспитанника даже самая элементарная попевка, не говоря уже об основном репертуаре для пения, слушания музыки и игры на инструментах;

-осуществления на практике требований к музыкальному ре¬пертуару, с которым взрослый приходит к детям: художествен¬ной ценности (или антихудожественности, если возникает необ¬ходимость рассмотреть и это явление), содержательности, отра¬жения в музыке тех явлений, которые не только близки и понят¬ны детям, но и «продвигают» их музыкальное развитие, обогаща¬ют общий кругозор, формируя художественные интересы, вкусы и потребности.

Педагоги-музыканты всегда испытывают недостаток времени для музыкальных занятий, и потому дорога каждая минута урока. Важно, чтобы занятия и уроки не были пустыми и формальны¬ми, чтобы они постоянно «били в цель». И потому, используя на музыкальных занятиях разные виды деятельности — пение, дви¬жение, анализ, игру на инструменте, проверку, выставление оце¬нок, чтение учебника, музыкальные викторины, выполнение проблемных заданий, педагог-музыкант призван видеть в них не только «заинтересовывающие» формы учебной работы, чтобы не было скуки, а прежде всего средство активизации деятельности чувств и мысли.

Особенностью данной концепции музыкального воспитания детей является ее нацеленность на реализацию основополагаю¬щих принципов детской музыкальной педагогики. Вот почему ее методологическая и методическая основа может быть использова¬на в каждом регионе России, а также за ее пределами.

Вместе с тем основные положения и установки концепции, являясь примерными, типовыми, позволяют многое учитывать при организации музыкальной работы в конкретных региональных условиях.

При этом рекомендуется опираться на специфические черты:

- национальные музыкальные традиции малых и больших на¬родов, в среде которых реализуется данная концепция;
- традиции конкретного региона России;
- работу русскоязычных школ в суверенных государствах бывших союзных и автономных республиках СССР.

Насыщая программу музыкального воспитания национальным и региональным материалом, ее пользователи приближают кон¬цептуальную основу, «государственный стандарт» музыкального вос¬питания, к особенностям и задачам музыкальной работы, прово¬димой областью, городом, школой или даже школьным классом.

В соответствии с выдвинутой концепцией музыкального об¬разования школьников основная задача занятий музыкой в школе

состоит в пробуждении у воспитанников интереса к художествен¬ной музыке, в том, чтобы учить их чувствовать, понимать, лю¬бить и оценивать музыкальное искусство,

наслаждаться им; эмо¬ционально положительно воспринимать музыку, испытывая потребность в систематическом общении с ней.

Цели и задачи общего музыкального образования (Э.Б.Абдуллин)

В современной педагогике целью общего музыкального обра¬зования принято считать становление, развитие музыкальной куль¬туры учащихся как части их общей духовной культуры.

Понятие музыкальная культура учащихся чрезвычайно объем¬но и может иметь разную трактовку. Вот что в содержание этого понятия ставит на первое место Д. Б. Кабалевский: «...способность воспринимать музыку как живое, образное искусство, рожденное жизнью и неразрывно с жизнью связанное, — это "особое чув¬ство" музыки, заставляющее воспринимать ее эмоционально, от¬личая в ней хорошее от плохого, это способность на слух опреде¬лять характер музыки и ощущать внутреннюю связь между харак¬тером музыки и характером ее исполнения, это способность на слух определять автора незнакомой музыки, если она характерна для данного автора, его произведений, с которыми учащиеся уже знакомы...»1. Тем самым Д. Б. Кабалевский подчеркивает значение музыкальной грамотности в широком смысле этого слова как основы, без которой музыкальная культура не может сформироваться. Важным в его представлении является также развитие у детей исполнительского, творческого начала. Такой подход к целевым установкам общего музыкального образования признается практически всеми отечественными педа¬гогами-музыкантами. Однако каждый из авторов концепций общего музыкального образования по-своему раскрывает это поня¬тие выделяя в нем те или иные стороны.

Так, сам Д. Б. Кабалевский выстраивает целостную систему становления и развития музыкальной культуры учащихся на основе все более полного раскрытия ими таких сущностных свойств му¬зыкального искусства, как интонация, жанр, стиль, музыкаль¬ный образ и музыкальная драматургия в их связи с жизнью, дру¬гими видами искусств, историей. При этом процесс познания музыки предлагается начинать, опираясь на три жанра: песню, танец и марш, — поскольку уже имеющийся ранее опыт общения с данными жанрами позволяет детям приходить к обобщениям, способствующим формированию умений осознанно слышать, исполнять, сочинять музыку и размышлять о ней.

Интерпретация цели музыкального образования — формиро¬вание музыкальной культуры личности учащегося — осуществля¬ется Д. Б. Кабалевским в его концепции сквозь призму следующих целевых установок:

- ярко выраженная воспитательная направленность, способ¬ствующая развитию прежде всего заинтересованного, эмоционально-ценностного, художественно-эстетического отношения к музыке, музыкального мышления, музыкально-эстетического вкуса, музыкально-творческих способностей, умений и навыков;
- опора на мировое музыкальное наследие — «золотой фонд» музыкальных произведений разнообразных форм, жанров, стилей;
- вера в преобразующую силу музыки, в возможность с помощью искусного и мудрого педагогического руководства благотворного воздействия искусства прежде всего на эмоционально-ценностную сферу личности учащегося;
- развитие музыкального мышления детей, их творческого потенциала в процессе слушания музыки, ее исполнения и сочинения.

В.В.Медушевский в своей концепции «Духовно-нравственное воспитание средствами музыкального искусства» утверждает не¬обходимость возрождения музыкального воспитания детей на ре¬лигиозной основе и даже «изъяснение светской музыки» предлагает осуществлять «в духовных категориях».

В концепции Л. В. Шаминой музыка также признается «действен¬ным средством воспитания духа»1. Но в отличие от В. В. Медушевского автор выдвигает

этнографическую парадигму школьного му¬зыкального образования, предлагая идти по пути от постижения этнографической культуры своего народа к «музыке мира».

Согласно концепции Л. А. Венгрус, средством приобщения школьников к музыкальной культуре является пение. Автор при¬зывает воплотить в жизнь реформу музыкального образования, введя музыкальный всеобуч, предполагающий осуществление «му¬зыкального образования и воспитания на основе метода начально¬го интенсивного хорового пения».

Музыкальная культура ребенка проявляется в его музыкальной воспитанности и обученности.

Музыкальная воспитанность предполагает в первую очередь эмо¬ционально-эстетический отклик на высокохудожественные про¬изведения народного, классического и современного искусства, потребность в общении с ним, сформированность круга музы-кальных интересов и вкусов.

Обученность в музыкальном образовании проявляется главным образом в знаниях музыки и о музыке, в музыкальных умениях и навыках, в широте и глубине приобретенного учащимся опыта эмоционально-ценностного отношения к музыке, а также опыта музыкально-творческой деятельности.

Музыкальная воспитанность и обученность в практике музы¬кального образования существуют неразрывно, и основой их един¬ства является специфика музыкального искусства, его интонаци¬онно-образная природа. Генетически заложенная в ребенке музы-кальность и ее развитие в процессе целенаправленного воспита¬ния и обучения являются основой успешного становления его музыкальной культуры.

Л. В. Школяр, характеризуя музыкальную культуру школьни¬ков, особо подчеркивает, что «становление ребенка, школьника как творца, как художника (а это и есть развитие духовной куль¬туры) невозможно без развития фундаментальных способностей — искусства слышать, искусства видеть, искусства чувствовать, ис¬кусства думать...». При этом автор выделяет три компонента му¬зыкальной культуры: музыкальный опыт школьников, их музы¬кальную грамотность и музыкально-творческое развитие.

Существующая в нашей стране система музыкального образо¬вания обеспечивает следующие необходимые условия для раз¬вития музыкальной культуры учащихся:

- обязательность уроков музыки в учреждениях общеобразова¬тельного типа;
- создание развернутой системы дополнительного музыкального образования, реализуемого во внеклассной и внешкольной музы¬кальной работе, в которой могут принять участие все желающие;
- подготовка профессиональных учителей музыки в системе выс¬шего и среднего специального образования;
- предоставление возможности учителям музыки повышать свой профессиональный уровень в системе поствузовского образования;
- создание учебно-методической базы.

Цель музыкального образования, заложенная в той или иной кон¬цепции, определяет направленность всех компонентов музыкально¬го образования: задач, принципов, содержания, методов и форм.

Основные задачи музыкального образования

Основные задачи музыкального образования выступают как ближайшая педагогическая интерпретация его цели и в своей сово¬купности направлены на музыкальное воспитание, обучение и раз¬витие ребенка.

К таким задачам могут быть отнесены:

- развитие в детях культуры чувств, художественной эмпатии, чувства музыки, любви к ней; творческого эмоционально-эстети¬ческого отклика на произведения искусства;

• знакомство учащихся с народной, классической, современной музыкой, прежде всего с шедеврами музыкального искусства во всем богатстве его форм и жанров;

• педагогическое руководство процессом усвоения учащимися знаний о музыке в их духовной связи с жизнью;

• развитие музыкально-творческих способностей, умений и навыков у учащихся в слушательской, исполнительской и «ком¬позиторской» деятельности;

• воспитание у учащихся музыкально-эстетического чувства восприятия, сознания, вкуса;

• развитие потребности в общении с высокохудожественной музыкой;

• арттерапевтическое воздействие на учащихся средствами му¬зыки;

• целенаправленная подготовка учащихся к осуществлению музыкального самообразования;

• помощь ребенку в осознании себя как личности в процессе общения с музыкой.

В зависимости от того, какие из этих и других задач оказывают¬ся приоритетными в той или иной концепции музыкального об¬разования, конкретной учебной программе, цель музыкального образования приобретает определенную направленность. Этим в первую очередь характеризуется состояние современного отече¬ственного музыкального образования, для которого характерны различные пути достижения его исходной цели.

ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Важнейшим компонентом музыкального образования являют¬ся принципы, которые рассматриваются в качестве исходных по¬ложений, раскрывающих сущность цели и задач музыкального об¬разования, характер его содержания и процесса.

Принципы музыкального образования утверждают позицию учи¬теля музыки в следующих направлениях.

1. Гуманистическая, эстетическая, нравственная направленности музыкального образования воплощаются в таких принципах:

• выявление многообразных связей музыкального искусства с духовной жизнью;

• раскрытие эстетической ценности музыки;

• признание уникальных возможностей музыки в эстетичес¬ком, нравственном, художественном развитии ребенка;

• изучение музыкального искусства в общеисторическом кон¬тексте и во взаимосвязи с другими видами искусства;

• ориентация на высокохудожественные образцы (шедевры) музыкального искусства;

• признание самоценности личности ребенка в его общении с искусством.

2. Музыковедческая направленность музыкально-0 образования проявляется в следующих принципах:

• изучение учащимися музыкального искусства в опоре на единство народной, академической (классической и современной), духовной (религиозной) музыки;

• опора на интонационный, жанровый, стилевой подходы в Изучении музыки;

• раскрытие учащимся процесса слушания, исполнения и со¬чинения музыки как способов личностного «проживания» в музыкальном искусстве.

3. Музыкально-психологическая направленность музыкального образования воплощается в следующих принципах:

• нацеленность процесса музыкального образования на развитие личности учащегося, его музыкальных способностей;

• направленность на овладение учащимися различными вида¬ми музыкальной деятельности;

• опора на единство развития интуитивного и осознанного начал в музыкальном образовании;

• признание музыкального творчества в его различных прояв¬лениях как одного из важнейших стимулов развития ребенка;

• реализация арттерапевтических возможностей музыки в музыкальном образовании.

4. Педагогическая направленность музыкального об¬разования проявляется в следующих принципах:

• единство музыкального воспитания, обучения и развития учащихся;

• увлекательность, последовательность, систематичность, научность в организации музыкальных занятий;

• диалектическая взаимосвязь музыкально-педагогической цели

и средств;

• уподобление характера музыкальных занятий музыкально-творческому процессу.

Совокупность и взаимодополнение обозначенных выше прин¬ципов музыкального образования обеспечивают целостный подход к построению его содержания и организации.

В последние десятилетия проблема выявления и разработки прин¬ципов музыкального образования приобретает особую значимость. К этой проблеме обращаются многие отечественные и зарубежные Педагоги-музыканты. При этом каждый автор или авторский кол¬лектив, работающий над определением содержания общего му¬зыкального образования, предлагает свой комплекс принципов.

В музыкально-педагогической концепции Д. Б. Кабалевского основополагающее значение приобретают следующие принципы.

• ориентация на формирование интереса детей к музыкальным занятиям, согласно которой в их основе — развитие эмоционального восприятия школьниками музыки, личностного отношения к явлениям музыкального искусства, вовлечение учащихся в процесс художественно-образного музицирования и стимулирование

их музыкально-творческого самовыражения;

• направленность музыкальных занятий на духовное развитие личности учащихся, при которой содержание музыкального образова¬ния нацелено главным образом на их нравственное, эстетическое

развитие, на формирование музыкальной культуры школьников

как важной и неотъемлемой части всей их духовной культуры;

• связь музыки и жизни в процессе музыкального образования, осу¬ществляемая прежде всего в раскрытии содержания учебных тем, в

отборе музыкального материала и методах его преподнесения;

• введение учащихся в мир большого музыкального искусства — классического, народного, современного, охватывающего многообразие его форм, жанров и стилей;

• тематическое построение программы, предполагающее целенаправленное и последовательное раскрытие жанровых, интона¬ционных, стилевых особенностей музыки, ее связи с другими

видами искусства и жизнью;

• выявление сходства и различия на всех уровнях организации музыкального материала и во всех видах музыкальной деятельности;

• трактовка музыкальной грамотности в широком смысле этого слова, включающая в содержание этого понятия не только элемен¬тарную нотную грамоту, но и, в сущности, всю музыкальную культуру;

- понимание восприятия музыки как основы всех видов музыкаль¬ной деятельности и музыкального воспитания в целом;
- направленность музыкальных занятий на развитие творческого начала в ребенке, которую необходимо осуществлять в композиторской, исполнительской и слушательской деятельности.

В работах Л. В. Горюновой предлагается два принципа:

- принцип целостности, который проявляется на разных уров¬нях: в соотношении части и целого в музыке и в педагогическом

процессе; в соотношении сознательного и подсознательного,

эмоционального и рационального; в процессе формирования духовной культуры ребенка и т.д.;

принцип образности, опирающийся на конкретно-чувственное, образное освоение действительности, присущее ребенку подведение его через образное видение мира к обобщениям

Коллективом авторов, работающим над созданием учебной программы по музыке под руководством Л. В. Школяр, предлагаются такие принципы:

- преподавание музыки в школе как живого образного искусства;
- возвышение ребенка до философско-эстетической сущности искусства (проблематизация содержания музыкального образования);
- проникновение в природу искусства и его закономерности;
- моделирование художественно-творческого процесса;
- деятельностное освоение искусства.

В программе по музыке, разработанной авторским коллекти¬вом под руководством Г.П.Сергеевой, сформулированы такие принципы, как:

- увлеченность;
- триединство деятельности композитора — исполнителя — слу¬шателя;
- тождество и контраст;
- интонационность;
- опора на отечественную музыкальную культуру.

Концепция музыкального воспитания детей, разработанная Ю.Б.Алиевым, опирается на следующие принципы:

- воспитывающее обучение;
- связь музыкальных занятий с жизнью;
- единство эмоционального и сознательного в музыкальном обра¬зовании;
- единство художественного и технического в музыкальном образовании;
- основные дидактические принципы.

Функции музыкального искусства и их реализация в музыкальном образовании

Музыкальное искусство, как известно, выполняет определенные общественные функции, которые выступают как основные ориентиры при определении направленности музыкального воспитания, обучения и развития ребенка.

В содержательном отношении педагогике, относящейся к области музыкального образования, наиболее близок подход к классификации функций музыкального искусства, предложенный исследователем В.Н.Холоповой. Она выделяет следующие функции музыкального искусства:

- ✓ коммуникативную;
- ✓ отражения действительности;
- ✓ этическую;
- ✓ эстетическую;
- ✓ каноническую (культурная преемственность);

- ✓ эвристическую;
- ✓ познавательно-просветительскую;

в итоге –

- ✓ общественно-преобразующую.

В музыкально-образовательном процессе все эти функции взаимосвязаны, имеют свою направленность и специфику.

Рассмотрим ***коммуникативную*** функцию искусства.

Воздействие музыкального искусства носит двунаправленный личностно-социальный характер, причем, социальное дается в индивидуальных ощущениях личности. Художник, по образному выражению Д.Шостаковича, «может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа всего человечества».

Эти возможности музыки далеко не всегда реализуются в реальной педагогической практике. И это чаще всего бывает тогда, когда учитель своими субъективными словесными трактовками и характеристиками подменяет возможности самой музыки.

Функция отражения действительности в музыке раскрывается в трех аспектах: как отражение идей, отражение эмоций, отражение предметного мира.

В содержании и процессе музыкального образования они выступают в своем триединстве.

В соответствии с возрастными особенностями и возможностями учащихся, уровнем их общего и музыкального развития. На музыкальных занятиях акцент делается на том или ином аспекте «отражения действительности» в искусстве. Данная функция выступает в качестве сверхзадачи музыкальных занятий – раскрытия связи музыки с жизнью.

Что касается ***этической функции,*** то отечественное образование всегда признавало высокие нравственно-этические возможности искусства, получившие свое воплощение в известном крылатом выражении А.С.Пушкина: «…и чувства добрые я лирой пробуждал». Такое понимание предназначения искусства присуще и отечественным педагогам-музыкантам. «Прекрасное пробуждает доброе» (Д.Б.Кабалевский).

Эстетическая функция музыки может быть раскрыта сквозь призму категорий «красоты» и «гармонии». Красивое, прекрасное, гармоничное, соразмерное – всегда были важнейшими критериями музыкального сочинения, целью композиционного ремесла, руководящей задачей теории музыки.

Важнейшая задача учителя музыки видится в раскрытии красоты и гармонии, главным образом, на уровне музыкального произведения.

Эстетическое отношение к музыкальному искусству – процесс взаимодействия субъекта с музыкой, при восприятии которой возникают эстетические чувства и оценка, в соответствии со сложившимся в прошлом опыте идеальным представлением о прекрасном.

Эстетическое отношение проявляется в умении эстетически воспринимать музыкальные произведения, эмоционально переживать их образно-эстетическое содержание, оценивать их на основе общепринятых эстетических критериев.

Каноническая и эвристическая функции рассматриваются как диалектическая пара противоположностей. Предназначение каноничности – в культурной преемственности, без которой не может быть культуры. Эвристика же проявляется в преобразовании традиций. Следует рассматривать то или иное музыкальное явление с позиции взаимосвязи традиции и новаторства с целью создания в сознании учащихся целостной музыкальной картины мира.

В занятиях с детьми младшего школьного возраста в центре внимания учащихся оказывается оппозиция «прошлое – настоящее», согласно которой в музыкальном искусстве выделяется искусство прошлых веков и искусство современное. К

подростковому возрасту у учащихся накапливается определенный слуховой опыт общения с музыкой, они имеют определенный багаж теоретических знаний и умений, на основе которых становится возможным освоение различных музыкально-исторических стилей. Наиболее полно данный подход применим в старших классах при изучении школьниками курса «Мировой художественной культуры».

Познавательно-просветительская функция.

Музыкальные произведения, подобно любому явлению культуры, могут восприниматься в качестве документов эпохи.

Реализация данной функции в музыкальном образовании находит отражение в тех теоретических и исторических знаниях, как самой музыки, так и о музыке, которые усваивают школьники на музыкальных занятиях

Речь идет о приобретении живого творческого опыта общения с музыкой, в результате которого рождаются знания, обогащенные собственными чувствами, пережитыми в процессе музыкально-творческой деятельности ребенка как «композитора», исполнителя и слушателя.

Общественно-преобразующая функция музыкального искусства интегрирует в себе все другие его функции. Данное утверждение правомерно и по отношению к музыкальному образованию. Следует говорить не только о его «общественно-преобразующей» функции, но и функции «личностно-преобразующей», т.к. в последние десятилетия в музыкальном образовании все более утверждается личностно-ориентированный подход.

Будучи одним из видов искусства, музыка дает возможность учащимся не только познать специфику музыкального искусства, но и искусства в целом. Постигая природу одного искусства, они получают возможность сравнивать его с другими видами искусства и тем самым выявлять в них общее и особенное.

Лекция 2.

Содержание музыкального образования. Его основные элементы. Перед современным художественным образованием стоят следующие задачи: художественно-образное познание мира и воспитание чувства единства с ним (целостное миропонимание), воспитание бескорыстного отношения к миру, формирование культуры чувств, эмоциональной сферы человека, его ассоциативного мышления, гуманистическое воспитание и духовно-нравственное развитие, усвоение национальных и общечеловеческих ценностей культуры прошлого и настоящего, формирование творческой активности, интеграция личностных качеств в национальную и мировую художественную культуру.

В школе происходит закладывание фундамента музыкальной культуры, что выражается в подготовке ребенка к эмоционально-ценностному отношению к искусству и жизни, в развитии адекватного музыкального восприятия, нравственно-эстетической сущности музыкального искусства, в накоплении опыта музыкально-творческой деятельности. Музыкальное образование школьников направлено на развитие у них целостного представления о музыкальном искусстве, приобретение ими опорных, ключевых знаний, умений и навыков музыкальной деятельности, в своей совокупности обеспечивающей школьникам базу для дальнейшего самостоятельного общения с искусством, для самообразования и самовоспитания в условиях основной школы.

Учебный предмет "Музыка" в школе имеет следующие задачи:

- увлечь музыкой, привить интерес и любовь к ней, научить ценить ее красоту, развить эмоциональную сферу учащихся, вызвать эстетический отклик на музыкальные произведения, чувство сопереживания музыкальным образам;
- развить музыкально-образное мышление, научить разбираться в закономерностях искусства, восприятии музыки; научить размышлять о ней, связывая с жизнью и другими видами искусства;

- заложить основы творческих музыкальных способностей, практических умений и навыков в процессе исполнения, слушания и сочинения музыки (импровизации), движения под музыку и ее пластического интонирования;
- развить музыкально-эстетический вкус и потребность в общении с музыкальными шедеврами; побудить к музыкальному самообразованию.

С перечисленными задачами согласуется содержание музыкального воспитания, которое условно можно определить как единство трех блоков:

- 1) содержание искусства - оценочное осознание жизненных явлений. Искусство как культура отношений, опыт поколений в образах, в осознании добра и зла;
- 2) творческая позиция;
- 3) развитое ассоциативное мышление как основа творческой способности (согласно теории эстетического воспитания Б.М. Неменского).

Обозначенные блоки характерны для эстетического воспитания в широком понимании. Применительно к музыкальному воспитанию Э.Б. Абдуллин конкретизировал элементы содержания следующим образом:

- **опыт эмоционально-нравственного отношения к действительности, воплощенный в музыке;**
- **музыкальные знания;**
- **музыкальные умения и навыки, проявляющиеся в творческой деятельности школьников.**

Содержательные блоки музыкально-эстетического воспитания определяют тематику четвертей. Так, например, темы четвертей II класса по программе Ю.Б. Алиева с направленностью на развитие у детей первичных форм эстетического отношения к жизни имеют названия: "Природа в музыке", "Сказка в музыке", "Музыка о животных". Зависимость восприятия искусства от знания его языка нашла отражение в формулировках задач по четвертям программы Д.Б. Кабалевского, адекватных ключевым знаниям: второй класс - "Интонация", "Развитие музыки", "Построение (формы) музыки".

Основой накопления учащимися **опыта эмоционально-ценностного отношения к действительности**, воплощенного в музыке,
является непосредственно музыкальный материал. В разных альтернативных программах он представлен списком конкретных произведений, но основные критерии его отбора для всех программ тождественны. Это знакомство с:

- образцами профессиональной (композиторской) и народной музыки; с ведущими музыкантами - солистами и музыкальными коллективами;
- различными музыкальными жанрами, формами и стилями;
- выразительными средствами, используемыми при создании музыкального образа;
- музыкальными инструментами и оркестрами, певческими голосами и хорами.

Музыкальный материал ныне существующих программ содержит инструментальные и вокальные произведения русских композиторов (М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова и др.), зарубежных (Л. Бетховена, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Э. Грига и др.), народные песни (русские, украинские, белорусские, эстонские и др.), песни современных композиторов (Е. Крылатова, В. Шаинского, Г. Гладкова и др.).

В современной дидактике содержание музыкального обучения в школе определяется как воспитательно ориентированная и педагогически оправданная система музыкальных знаний, навыков и умений, которая выступает в единстве с опытом музыкально-творческой деятельности и эмоционально-нравственного отношения человека к действительности. Элементами содержания музыкального образования являются:

- 1) музыкальный материал - опыт эмоционально-нравственного отношения человека к окружающей действительности;
- 2) музыкальные знания (ключевые и частные);
- 3) музыкальные умения и навыки.

Все элементы представлены в процессе музыкального обучения во взаимосвязи и единстве.

Содержание предмета "Музыка" объединяет музыкальный материал для слушания и репертуар для пения. Их отбор осуществляется учителем музыки в школе по следующим критериям: музыкальные произведения должны быть высокохудожественными и увлекательными для школьников, педагогически целесообразными (учить чему-то полезному и выполнять определенную воспитательную роль, формировать музыкальные вкусы учеников), романтически приподнятыми, создающими в представлении школьников эталоны красоты, доступными для соответствующего возраста учеников в отношении постижения содержания произведения и его воспроизведения в процессе исполнения, представлять жанры всех эпох и стилей; отобранные музыкальные произведения должны быть созвучными жизненному и
музыкальному опыту детей, отвечать тематическому содержанию программы.

В качестве основы понимания музыки как вида искусства выступают **знания двух уровней**:

- 1) обобщенные ключевые знания, способствующие формированию целостного представления о музыкальном искусстве. Они характеризуют природу музыкального искусства как социального явления, его роль в общественной жизни. Это представления об интонации как зерне музыки, показ связи музыкальной и речевой интонации, принципы развития, жанровые и стилевые особенности музыки и т.п.;
- 2) частные знания о музыке - элементы выразительности музыкальной речи (динамика, темп, ритм и т.п.), биографические сведения о композиторах и исполнителях, творческая история создания музыкального произведения.

Музыкальное обучение предполагает определенные этапы формирования **основных умений**:

- 1) объяснение учителем нового материала и накопление учащимися музыкально-слухового опыта;
- 2) введение в знание на основе восприятия музыки и применение знания по образцу;
- 3) самостоятельное ориентирование учащихся в музыке с позиции изучаемой темы, самостоятельное применение знания.

Музыкальные навыки находятся в непосредственной связи с учебной музыкальной деятельностью школьников и выступают в определенных приемах исполнения музыки: вокально-хоровые навыки (дыхание, звукообразование, дикция, ансамбль, строй, мягкая атака звука, высокая позиция, округленное "полетное" звучание гласных и т.д.), музыкально-ритмические и музыкально-игровые навыки игры на детских инструментах и др.

В содержании музыкального образования должны быть представлены:

- различные пласты музыкальной культуры: фольклор (народная музыка), духовная (церковная) музыка, классическое наследие и произведения современных композиторов - все это является основой становления музыкальной культуры школьников;
- познание закономерностей возникновения и развития музыкального искусства и музыкального творчества на основе интонационной, жанровой и стилевой природы музыки, что способствует глубокому прочувствованию и осмыслению музыки, развивается умение слышать музыку, формируются интонационно-образное мышление, воображение и фантазия детей;
- изучение основных средств музыкальной выразительности (мелодия, лад, темп, ритм, динамика, регистр, гармония и т.д.), которые помогают школьникам осознать, постичь процесс создания музыкального образа определенным сочетанием выразительных средств музыки и формируют их эмоционально-образное и осознанное восприятие музыки, музыкальных форм и жанров;

- деятельностное усвоение музыкального искусства через овладение навыками хорового и инструментального исполнительства, сочинения и импровизации, пластического интонирования музыки и музыкального движения.

В процессе исполнительской музыкальной деятельности каждому ребенку дается возможность испытать радость от общения с музыкой, от индивидуального выражения себя в музыке, до ощущения себя творческой личностью, воспринимающей музыку как искусство, обладающее особой эмоциональной силой.

Посмотрим, как распределяется содержание музыкального образования в программе Ю.Б. Алиева по классам.

В начальной школе закладываются основы музыкального образования, которое понимается и как процесс, и как результат знакомства детей с образцами музыки, овладения опорными знаниями о музыкальном искусстве.

В I классе программу объединяет тема "Музыка рассказывает о жизни". Здесь происходит знакомство с детскими песнями и инструментальными сочинениями на близкую детям тематику, которые музыкальными средствами рассказывают о явлениях окружающей жизни: о доме и школе, детских играх и танцах, о природе и сказке. Предлагаемые произведения способствуют переживанию детьми различных настроений, показывают, что музыка очень нужна каждому человеку в жизни. Тезис о нужности является сегодня одним из главнейших в музыкальной педагогике.

Во II классе делается акцент на ознакомление с музыкой, выражающей чувства и мысли человека, и с музыкой изобразительного характера.

Программа **III класса** знакомит детей с малыми и крупными музыкальными формами, с жанрами симфонической, оперной и балетной музыки.

В IV классе вводится тема "Русская народная музыка и ее использование в творчестве композиторов".

Заключает программу начальной школы тема, подводящая итог всему пройденному, - "Музыкальная жизнь России". Ею открывается новая тематическая линия, которая в дальнейшем будет одной из ведущих.

В основной школе обогащается запас полученных ранее музыкальных впечатлений. Закрепляются и развиваются приобретенные умения и навыки. Система учебных тем обобщающего характера обеспечивает необходимую базу для музыкального самообразования и самовоспитания. Так, в **V классе** учащиеся знакомятся с разнообразием жанров народной музыкальной культуры, а также с творчеством русских композиторов М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского.

99

В VI и последующих классах главной становится тема "О стилях в музыке". Учащиеся получают представление о классической русской национальной музыке, о венской классической школе, о творчестве композиторов-романтиков; об индивидуальном стиле некоторых композиторов-классиков; об особенностях исполнительских стилей; о музыке современных отечественных композиторов.

В VII - VIII классах вводятся обобщающие темы, такие, как "Музыка "серьезная" и "легкая" - две составляющие единого музыкального мира современности", "Музыкальное самообразование и повышение духовной культуры", "Музыка в кино и театре".

Учебно-художественный репертуар программы включает народную музыку, произведения композиторов-классиков (отечественных и зарубежных), сочинения современных композиторов, джаз и рок-музыку, творчество поэтов-бардов.

Урок музыки предполагает восприятие и исполнение музыки, а также музыкальное творчество (в доступных пределах).

Это осуществляется главным образом в процессе таких видов музыкальной деятельности, как слушание музыки и хоровое пение. Кроме того, в структуру урока вводятся движения под музыку, импровизация (певческая и двигательная) и игра на

элементарных музыкальных инструментах. Все это используется как эффективное средство, помогающее школьникам лучше почувствовать и понять музыку.

Стремление к достижению основной цели - воспитанию эстетических чувств - придает всей структуре урока внутреннее единство. В то же время включение различных видов музыкальной деятельности способствует общей заинтересованности всего коллектива и каждого ученика в отдельности. От общения с музыкой на уроке учащиеся должны получать удовольствие. Только тогда в полной мере может быть осуществлена ее воспитательная функция.

Лекция 3.

ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Восприятие музыки

Вид музыкальной деятельности - слушание музыки - дает возможность познакомить детей с доступной им музыкой известных композиторов, получить необходимые знания о музыке, ее выразительных средствах и музыкантах.

В процессе восприятия музыки детям прививается любовь к высокохудожественной музыке, формируется потребность в общении с ней, воспитываются их музыкальные интересы и вкусы, формируется представление о том, что музыка рассказывает об окружающей жизни, выражает чувства и мысли, настроения человека.

В начальной школе преподаватель учит детей:

- внимательно слушать музыкальные произведения от начала до конца, воспринимать музыку;
- проникаться ее эмоциональным содержанием;
- делать посильный разбор произведения (эмоционально-образное содержание, средства музыкальной выразительности, структура, исполнение);
- узнавать по звучанию изученные музыкальные произведения, помнить их названия и имена композиторов.

Термин "музыкальное восприятие" в музыкальной педагогике имеет два значения. Одно, более емкое, понимается как освоение учащимися различных видов музыкальной деятельности на уроке - хорового пения, игры на музыкальных инструментах, музыкально-ритмического движения. Другое значение термина, более узкое, подразумевает непосредственно слушание музыки: знакомство с музыкальными произведениями различных жанров и стилей, композиторами, исполнителями. При этом две стороны музыкального развития младших школьников - восприятие музыки и собственно творчество - неразрывно связаны и взаимно дополняют друг друга.

В основе музыкального восприятия лежит сложный психический процесс вычленения в произведениях музыкального искусства свойств и качеств, пробуждающих эстетические чувства.

Слышать музыку - значит не только эмоционально откликаться на нее, но и понимать и переживать музыку, ее содержание, хранить ее образы в своей памяти, внутренне представлять ее звучание. Поэтому восприятие музыки - это способность слышать и эмоционально переживать содержание музыкальных образов как художественное единство, художественно-образное отражение действительности, а не механическую сумму разных звуков.

Педагогической науке известны три основных типа слушательской реакции:

- а) полное непонимание (когда восприятие музыки ощущается как звуковой хаос, лишенный организующего начала);
- б) обобщенное, малодифференцированное восприятие музыки без глубокого проникновения во внутреннюю структуру произведения с непосредственной эмоциональной реакцией;
- в) истинное понимание музыки с осознанием связей, составляющих ее элементов, ее внутренней структуры; его конечный результат - восприятие музыкального образа как явления осмысленного.

Просто слушание музыки мало что дает, пониманию музыки нужно учить. Начинать становление процесса музыкального восприятия у младших школьников следует с чувственного аспекта, с пробуждения эмоций, формирования эмоциональной отзывчивости как части музыкально-эстетической культуры, что предполагает смещение акцента с технической стороны музыкального искусства на духовную - суггестивно-эмоциональную.

Для того чтобы слушание становилось слышанием, нужны музыкальный анализ, разбор прослушанного, беседа с учащимися
по поводу услышанного, т.е. художественно-педагогический анализ. Дети должны получить верные сведения о музыкальном жанре, структуре произведения, об элементах музыкальной речи, жизни и творчестве композитора. Уже в младших классах следует обращать внимание на то, что колыбельная песня должна быть спокойной, ласковой, мелодия ее негромкая и плавная, а пляска обычно веселая, мелодия ее быстрая и громкая. В начальной школе дети узнают на слух доступные двух- и трехчастные формы, знакомятся с приемами развития музыки: повторностью, контрастностью, вариационностью.

Музыку для слушания в начальной школе лучше давать в исполнении педагога или в грамзаписи. При этом исполнение учителя на пределе его технических возможностей вредно, так же как и использование плохой аппаратуры (ТСО) с шипением и хрипением. Особенно эффективно для восприятия сочетание грамзаписи с живым исполнением учителя. Так, например, музыкальную интерпретацию учителя на фортепиано можно сравнить с оркестровой или хоровой аудиозаписью.

Необходимыми условиями полноценного музыкального восприятия являются: систематическое педагогическое руководство, эмоциональная открытость педагога и детей (выражение радости, удивления, восхищения музыкой), интересная форма подачи музыкальных знаний; небольшие объемы музыкальных произведений.

Пробуждая в детях внутреннее сопереживание, методика организации слушания музыки должна быть направлена на тактичную поддержку эстетических впечатлений ребенка.

Условно выделяют следующие этапы в организации процесса слушания музыки:

I. Знакомство с музыкальным произведением в форме вступительного слова учителя (необходимо направить внимание учащихся, заинтересовать их, рассказать о композиторе).
II. Исполнение произведения учителем или слушание музыки в грамзаписи (первоначальное прослушивание музыки в полной тишине).
III. Анализ-разбор произведения (восприятие отдельных эпизодов, концентрация внимания учащихся на выразительных средствах, сравнение произведения с другими, уже известными). Трудность этого этапа - в сохранении эмоционального отношения к прослушанному произведению.
IV. Повторное прослушивание произведения, для того чтобы его запомнить, обогатить новыми наблюдениями. Восприятие произведения при повторном слушании осуществляется на более высоком уровне, на основе полученного музыкального опыта.
V. Слушание музыкального произведения на последующих уроках с целью повторения, закрепления, сравнения его с новыми произведениями (сравнение музыкальных образов).

В организации процесса слушания музыки школьниками исследователи музыкальной педагогики выделяют ряд методических приемов, способствующих активизации музыкального восприятия произведения:

- вокализацию доступных мелодий инструментальных произведений;
- ритмопластику (промаршировать, пластически выразить музыку движением кистей или корпуса);
- сравнение или контрастное сопоставление музыки;
- графическое изображение мелодии;

- составление музыкальной коллекции;
- использование содружества различных видов искусства;
- музыкально-познавательные задания;
- воспроизведение слушаемой музыки на детских музыкальных инструментах;
- использование определенного цвета для передачи настроения музыки.

Также следует выделить приемы активизации внимания учащихся для музыкального восприятия, аналогичные ряду общепедагогических приемов:

- прием новизны (учитель заинтриговывает учеников сообщением новой информации);
- прием персонификации (учитель использует предрасположенность детей к сопереживанию);
- прием соучастия (учитель моделирует определенную знакомую детям ситуацию: "Представьте, что вы находитесь в концертном зале...");
- прием игры голосом (выразительная речь учителя).

На проблему истолкования музыки существуют различные точки зрения. В основе их действуют две крайности: академическая (в музыкальных кругах считается, что музыка должна быть "чисто музыкой" и никаких истолкований, программных трактовок, внемузыкальных ассоциаций не должно быть) и вульгарная (чаще в общеобразовательных учреждениях, где считают, что вся музыка программна, некоторые учителя не могут "преподносить музыку без этикеток", как говорил Б.В. Асафьев, - придумывают листики, журчание ручейка и т.д.). Д.Б. Кабалевский не возражал против разумного окружения музыкальных произведений общехудожественными, историко-социальными и бытовыми темами для бесед: "Истолкования представляют собой не что иное, как глубокое и точное вникание в жизненное содержание музыки"[1]. И это, на наш взгляд, наиболее правильная точка зрения на рассматриваемую проблему истолкования музыки.

Хоровое пение

Основная направленность обучения хоровому пению в начальных классах заключается в том, что младшие школьники учатся:

- петь песни разного эмоционального содержания;
- чувствовать настроение музыкального произведения и передавать его в своем исполнении;
- петь двухголосные песни;
- соблюдать правила пения и охраны голоса (петь естественно, красивым звуком, с мягкой атакой звука, правильно дышать при этом, ясно выговаривать слова);
- понимать основные дирижерские жесты - "вступление", "дыхание", "начало" и "окончание" звучания (пения).

Наряду с пением по слуху целесообразно активизировать процесс музицирования пением по нотам. При этом основными критериями правильного пения младших школьников по-прежнему остаются такие характеристики звука, как естественность, "серебристость", звонкость, полетность.

Подбор вокально-хорового репертуара в начальных классах осуществляется с учетом следующих положений:

- соответствие физиологическим особенностям певческого аппарата детей;
- высокий уровень художественных достоинств музыкального материала;
- небольшие объемы;
- адекватность психическим особенностям учащихся начальной школы;
- образные и жанровые контрасты выбираемых песен;
- воспитательная направленность и педагогическая целесообразность.

Отбор музыкального материала для хорового пения должен осуществляться самим учителем музыки на основе национальных особенностей музыкальной культуры и традиций каждого конкретного региона России.

Цель хорового пения на уроках музыки в начальной школе - способствовать творческой самореализации младших 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;
- *развивающие*: развитие музыкальных способностей, интереса к хоровому пению как мотивационного компонента готовности к дальнейшему саморазвитию.

Основные вокально-хоровые навыки

В основе выразительного пения, развития слуха и голоса лежат вокально-хоровые навыки. Необходимым условием их формирования является певческая установка. Под термином "певческая установка" понимается комплекс обязательных требований - стоять или сидеть подтянуто, ненапряженно, развернув плечи и держа голову прямо. Указанные требования способствуют правильному звукообразованию. Создание певческой установки - очень важный и во многом определяющий момент хорового исполнительства.

Певческая установка непосредственно связана с навыком певческого дыхания. Тремя составляющими дыхания являются: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох со звукообразованием. Наиболее целесообразно для пения грудобрюшное дыхание, предусматривающее при вдохе расширение грудной клетки в средней и нижней ее частях с одновременным расширением передней стенки живота. Ключичное (поверхностное) дыхание, при котором дети поднимают плечи при вдохе, недопустимо!

С певческим дыханием связано понятие певческой опоры. В пении она обеспечивает наилучшие качества певческого звука, а также является необходимым условием чистоты интонации. Однако не следует забывать, что при всей неоспоримой значимости певческой опоры объяснять ее суть младшим школьникам нужно очень аккуратно, так как результаты бывают обратные - дети напрягаются, сопят и поднимают плечи.

Возобновление дыхания производится в установленные и отмеченные в нотах моменты. Обычно оно совпадает с границами построений фраз, цезурами в музыкальном и поэтическом тексте. В тех случаях, когда продолжительность звучания фразы превышает физические возможности певческого голоса детей, применяется цепное дыхание.

Основные рекомендации для исполнителей при цепном дыхании следующие:

- не делать вдох одновременно с рядом сидящим соседом;
- не делать вдох на стыке музыкальных фраз, а по возможности лишь внутри длинных нот;
- брать дыхание незаметно и быстро;
- вливаться в общее звучание хора без акцента, с мягкой атакой (началом) звука, интонационно точно;
- чутко прислушиваться к пению своих соседей и общему звучанию.

Не менее важным в хоровом пении является навык звукообразования, при формировании которого должны соблюдаться следующие требования:

- перед возникновением звук должен быть оформлен в мысленно-слуховых представлениях школьников;
- звук при атаке осуществляется интонационно точно, без глиссандо.

Из трех типов атаки звука основной принято считать мягкую, создающую условия для эластичной работы связок. Твердая атака, при которой голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха, и придыхательная атака, когда смыкание голосовых связок происходит после начала выдоха, применяются в пении младших школьников крайне редко. Как правило, твердая атака может быть рекомендована для ребенка, склонного к вялости,

инертности, и наоборот, чрезмерно активному ученику лучше посоветовать придыхательную атаку.

Формирование навыка артикуляции предполагает становление тембрального родства гласных, главным условием чего является стремление сохранить устойчивое положение гортани при пении различных гласных.

Правильному формированию певческого звука способствует также манера произнесения слов - дикция. При этом произношение в пении строится на общих правилах орфоэпии.

Правила орфоэпии	
Пишется	Произносится
Б, в, г, д, ж, з в конце слова	[п], [ф], [к], [т], [ж], [с]
О безударное	[а]
Д, з, з, з перед мягкими согласными	[д’], [з’], [с’], [г’]
Я безударное	[э^{и}]
Н, нн перед мягкими согласными	[н’]
Ж и *ш* перед мягкими согластными	[ж], [ш]
Ж удвоенное (*жж*)	[ж’]
Ся, сь - возвратные частицы	[са], [с’]
Чн, чт	[шн], [шт]
Ч и *н,* разделенные гласными	[ч] и [н]
Стн, здн	[сн], [зн]
Сш и *зш*	[ш]
Сч и *зч*	[ш]
К, тт (удвоенные согласные)	[к], [т]

Одной из специфических особенностей певческой дикции является "перенесение" последнего согласного звука в слоге к началу следующего за ним, что в итоге способствует протяженности гласного звука в слоге. При этом роль согласных нисколько не должна преуменьшаться, так как в противном случае небрежность произношения затруднит восприятие слушателя.

Понятие "ансамбль" означает художественное единство, согласованность всех компонентов исполнения. В связи с конкретностью задач в хоровом пении различают ансамбли *динамический, ритмический* и *тембровый.* Видный мастер хорового пения П.Г. Чесноков, определяя условия пения в ансамбле, полагал, что певцу надо возможно более уравновешиваться по силе звука и сливаться по тембру со своей партией голосов, партии - уравновешиваться в хоре, а дирижеру - регулировать силу и окраску звука как отдельных певцов, так и целых партий.

Пение в ансамбле тесно связано с хоровым строем - точным интонированием в одноголосном пении (горизонтальный строй) и многоголосном пении (вертикальный строй).

В работе над трудностями строя следует придерживаться правил интонирования ступеней лада:

I, V - интонируются в мажоре устойчиво, в миноре с тенденцией к повышению;

IV - в миноре при движении мелодии вверх - с тенденцией к повышению; при движении вниз - с тенденцией к понижению, в мажоре - устойчиво;

II - интонируется высоко;

III - в мажоре интонируется высоко, в миноре - низко;

VI - в натуральном миноре и гармоническом мажоре интонируется с тенденцией к понижению; в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко;

VII - в мажоре и гармоническом миноре интонируется с тенденцией к повышению; в натуральном миноре - с тенденцией к понижению.

Такова работа по формированию вокально-хоровых навыков.

Методика разучивания песни на уроке

Работа над школьной песней - процесс многоплановый. Чтобы воплотить в исполнении художественный замысел композитора, учителю музыки необходимо не только овладеть репетиционным жестом для лучшего общения с классом с целью подчинения его своей воле, но и провести большую и трудоемкую предварительную работу, а именно: выявить эмоционально-смысловое содержание песни, поставить учебно-воспитательные задачи, определить трудности, которые могут возникнуть при разучивании песни, составить ее исполнительский план, а также план репетиций, подобрать распевки на материале песни. Все это - подготовительная работа учителя музыки.

Разучивание песни со школьниками значительно отличается от разучивания произведения с подготовленной взрослой аудиторией. В школе учителю приходится преодолевать значительные трудности, связанные с неразвитостью музыкальных способностей и голосового аппарата ребят, их неумением петь. И несмотря на это, при работе со школьной аудиторией задачи достижения качества звучания, стройности, выразительности исполнения не снимаются. Учитель в школе ставит не только учебные задачи - научить петь, брать дыхание, формировать звук, петь интонационно верно в небольшом диапазоне, преимущественно с поступенным движением, связно, тянуть звук, но и педагогические - научить детей петь выразительно, развивать у них музыкальный слух и память, прививать любовь к музыке и пению. По мере решения этих задач выдвигаются новые, более дифференцированные (научить пению на "опертом" дыхании, добиться правильного формирования гласных, не допускать форсирования звука, петь каноном).

Вокальные навыки формируются комплексно, но бессмысленно обращать внимание на все недостатки звучания сразу. Выделив педагогические задачи, учитель на основании анализа музыкальных и певческих возможностей школьников формулирует последовательно учебные задачи. Ориентиром правильности постановки задач является отношение школьников к певческой деятельности. Ослабление внимания и интереса детей свидетельствует о необходимости изменений в содержании и методах разучивания песни.

Способы разучивания школьной песни различны, можно установить лишь последовательность главнейших моментов этого процесса:

- 1) краткое вступительное слово педагога;
- 2) исполнение (показ) песни учителем;
- 3) беседа с детьми о песне;
- 4) чтение поэтического текста песни;
- 5) разучивание песни (репетиционный план).

В разучивании песни можно выделить три этапа: ознакомление и усвоение первого куплета, разучивание всей песни, закрепление и художественное исполнение песни.

Важен выбор песни. На первых порах школьные песни должны отвечать следующим требованиям: а) по форме - крайне лаконичные, не более одного периода; б) по мелодии - яркие, выразительные, напевные; в) по ритму - весьма простые, чередование не более 2 - 3 видов длительностей; г) голосоведение - ясное, естестественное, склад диатонический; д) диапазон голосовых партий не должен превышать октавы. Этим требованиям, скорее всего, отвечают народные песни, обладающие высокими художественными достоинствами и легко усваиваемые детьми. Если песня нравится детям, то легче преодолеваются трудности по ее разучиванию, поэтому песни надо выбирать мелодичные, веселые, запоминающиеся, с интересным текстом. Нужно учитывать, что постепенное нарастание трудности поставленных учителем задач должно сочетаться с включением в работу более сложных песен и непременно привлекательных для детей своей мелодией и текстом. Это обеспечит атмосферу увлеченности пением на уроке в школе.

В кратком вступительном слове учителю следует сообщить детям название песни, рассказать о том, кто ее сочинил. В зависимости от характера песни необходимо сказать несколько слов о ее содержании. Пояснения должны быть очень краткими и образными, тогда они достигнут своей цели.

Показ учителем песни лучше начинать со слов: "Послушайте песню, которую мы будем разучивать". Основные требования к показу песни учителем: играть аккомпанемент на нюанс тише, чем петь мелодию, тогда более понятен текст песни. Нельзя допускать ошибок, остановок, незнания слов при игре и пении. Песня должна быть выучена и исполнена эмоционально, с хорошей дикцией, выразительно по нюансам, агогике, в соответствии с собственной трактовкой учителя. Аккомпанемент песни, звучащий на фортепиано, следует играть мягко, неназойливо, выделяя наиболее сложные мелодические скачки или ритмические фигурации. Показывая песню, учитель должен смотреть на детей. Исполнение в целом должно создавать яркий, впечатляющий художественный образ. Только тогда оно вызовет у детей желание выучить прослушанную песню. Необходимо, чтобы пение учителя соответствовало детскому пению, было легким и звонким по характеру звука, точным по интонации, четким по ритму и осмысленности фразировки. Если показ песни не произведет на школьников должного впечатления, не станет образцом, к достижению которого они будут стремиться, то работа над песней вряд ли будет успешной.

Важный момент в работе учителя музыки - беседа о песне. Она должна строиться с учетом возрастных особенностей учащихся и предполагает знакомство с другими сочинениями авторов музыки и поэтического текста песни, разбор эмоционально-смыслового содержания песни, использование наглядности, обращение к воображению детей. Поэтому беседа о песне имеет большое воспитательное и образовательное значение. После ее прослушивания у детей может возникнуть желание высказать свои впечатления о характере и содержании песни, о мелодии и движении (направлении) голосов, о динамических оттенках и темпах. Целенаправленность и объем этих высказываний всецело зависят от качества песенного материала, от музыкального развития учащихся
и от исполнительского искусства учителя. Первое время дети не располагают нужными знаниями и опытом анализа песни, поэтому учитель должен помогать им в этом наводящими вопросами. Не следует, однако, перегружать беседу излишними подробностями.

Поэтический текст песни читается педагогом выразительно, чтобы помочь ребятам понять смысл, идею песни. Объяснение непонятных слов и стилистических особенностей текста должно быть заранее продумано учителем и передано детям в кратких и понятных выражениях. Затем учитель предлагает всем вместе выразительно прочитать текст. Учащиеся должны читать текст песни, негромко, ясно и отчетливо выговаривая слова. Для ознакомления с текстом рекомендуется использовать плакат. Содержание песни воспринимается эмоциональнее, если на плакате кроме текста есть рисунок, соответствующий содержанию песни. Грубейшей ошибкой является заучивание текста с детьми методом скандирования. Выразительное чтение текста способствует более глубокому проникновению в его эмоционально-смысловое содержание, что, в свою очередь, помогает более выразительно петь песню.

Разучивание песни на уроке обычно начинается ее повторным исполнением учителем. В процессе репетиционной работы над песней используются учебно-ролевые игры и учебные задания, разучивание по фразам. В этот период работы преподавателю следует обращать внимание детей на правильность звуковысотного интонирования мелодии песни, ритмическую четкость, правильность певческого дыхания и звукообразования, выразительность динамики и дикции. Несложные одноголосные запевы в народных песнях лучше разучивать полностью, не разделяя на фразы. Сначала учитель пропевает фразу или целиком запев песни 2 - 3 раза. Дети внимательно слушают, а затем сами поют

этот же фрагмент песни. Перед началом пения необходимо интонационно-чисто выстроить первый звук. Нужно помнить, что у многих детей в школе плохо развиты музыкальные слух и память. Поэтому необходимо многократное повторение учащимися одной и той же фразы. Но при этом нужно выдвигать разные учебные задачи. Выученные детьми фразы соединяются в предложения, предложения - в периоды.

При разучивании песни можно использовать нотную запись на классной доске или плакате. Имея перед собой ноты, дети более осознанно подойдут к разучиванию песни, они могут следить по нотам за движением мелодической линии, за развитием мелодии, за движением отдельных голосов и их взаимосвязью.

Примерные образцы учебных заданий при разучивании песни:

- прослушайте первый куплет песни, первую фразу;
- прослушайте, как фраза звучит на инструменте, когда учитель споет ее;
- кто запомнил фразу, подпевайте на слог "ле";
- поем вместе на слог "ле";
- показывайте рукой направление мелодии;
- поем как один человек (решается задача - достижение унисона);
- спойте на слог "та", точно интонируя мелодию;
- медленно поем со словами;
- прослушайте вторую фразу, определите, есть ли в ней сходство с предыдущей;
- округлите звук, дыхание берем через нос и т.д. Поскольку певческие задачи постоянно меняются, мелодия

при повторениях не надоест детям. Формулируя задания, учитель должен быть предельно лаконичен. Каждое предлагаемое им задание - это результат активной аналитической работы. Он анализирует звучание, выявляет его недостатки, выбирает, что нужно устранить в первую очередь, решает, каким приемом это устранить.

Вторая фраза выучивается так же, как и первая, затем обе фразы соединяются. Выучиваются следующие фразы и соединяются. Затем исполняется весь первый куплет. Обычно труднее всего усваивается первая фраза, дальше учащиеся запоминают мелодию быстрее. Чтобы закрепить выученный первый куплет, нужно повторить его 2 - 3 раза, предлагая послушать, как споет один ряд, другой ряд одноклассников. В это время часть школьников оценивают пение поющих. Важно, чтобы на уроке работали все дети, и особенно те, кто плохо поет.

Затем разучивают второй куплет. Все вместе выразительно читают текст куплета, потом поют, соединяя две фразы вместе и повторяя их 3 - 4 раза. При этом учитель добивается правильного певческого дыхания, округлой формы рта и единого звуковедения. Работа ведется уже не столько над запоминанием песни, сколько над качеством ее исполнения.

В процессе разучивания можно использовать не только показ учителя, но и пение хорошо интонирующих детей. Для индивидуального контроля за певческим развитием детей рекомендуется прием пения "по цепочке", когда дети бережно передают друг другу мелодию, пропевая песню по фразе. С целью развития слухового контроля полезно поделить класс на группы и попеременно исполнять отдельные фрагменты песни либо сочинение в целом. Если песня написана в куплетной форме, целесообразно начинать ее разучивание с припева. Разучивание песни - процесс длительный, поэтому важен переход количества повторов в качество, от сложного, незнакомого - к простому и понятному, затем от простого - к привычному и от привычного - к прекрасному. Процесс разучивания песни включает последовательность трех условных периодов: эскизного (ознакомление, разбор произведения), технологического (собственно разучивание, самый продолжительный по времени, когда возникают черты привычной, удобной легкости исполнения, фаза доведения исполнения до автоматизма, без напряжения), заключительного ("впевание" произведения, корректировка элементов хоровой звучности и достижение художественной одухотворенности).

Как правило, работа над одним произведением рассчитана на несколько уроков: на первом дети знакомятся с песней и выучивают первый куплет, на втором - повторяют первый куплет и учат текст следующих куплетов, на третьем - выстраивают с учителем исполнительский план.

Из-за недостаточного произвольного внимания младших школьников (особенно учащихся I и II классов) на каждом уроке следует работать не над одним произведением, а как минимум - над двумя, контрастными по характеру и трудности. Так, если одна из песен знакома детям по предыдущему уроку, вторая может быть новой; если первая - оживленная по характеру, то вторая - спокойная и неторопливая и т.п.

Более сложной является работа над песнями, где аккомпанемент не дублирует мелодию, а только гармонически поддерживает ее. Обращение к подобным песням служит подготовкой учащихся к двухголосному пению. При этом важно научить детей слушать сочетание голоса и сопровождения.

Если предлагаемая для разучивания песня двухголосная, учитель при показе песни должен исполнить поочередно оба голоса. Затем с каждым голосом по фразам разучивается хоровая партия. Когда дети познакомятся с музыкальным материалом, можно предложить в момент пения одного из голосов другому голосу мысленно (про себя) пропевать свою мелодию. После чего следует предложить детям пропеть оба голоса с условием слушать друг друга, при этом учитель одному голосу подпевает, а другому подыгрывает на фортепиано. Значительно облегчает процесс разучивания двухголосного произведения нотная запись, мобилизующая сознательное отношение учеников к пению.

В работе над произведением без сопровождения полезна предварительная настройка детей (учитель пропевает первый звук, дети его повторяют, долго вслушиваясь в унисон), фермата (задержка) применяется на отдельных звуках по указанию учителя.

Предусмотреть все проблемы, возникающие при разучивании школьной песни, едва ли возможно. Практическая работа повседневно порождает множество вопросов, ответы на которые в зависимости от конкретных условий учитель музыки должен находить сам.

Музыкальная грамотность

В начальной школе закладываются основы музыкальной грамотности - приобретение элементарных знаний о музыке и формирование умений и навыков практического музицирования. Важной составной частью музыкальной грамотности является знание нотной грамоты. Детей учат понимать нотные знаки, петь по нотам простые попевки и песни (по абсолютной или относительной системе нотации, с использованием элементов хорового сольфеджио, предложенного Г.А. Струве). Звуковысотность осваивается посредством вокального интонирования как основы музыкальной речи.

Наряду с развитием чувства ритма, пульсации приобретаются знания о простых размерах и соотношениях длительностей.

Занятия музыкальной грамотой, сольфеджированием, изучением нот должны быть связаны с пением и слушанием музыки. Стержневыми линиями овладения музыкальной грамотой являются система звуковысотности и система метроритма.

Последовательность изучения звуковысотности состоит из следующих этапов:

1. Ознакомление с характером звучания контрастных регистров; слуховое усвоение высоких, низких и средних звуков. ***Регистр*** - близкая по характеру звучания группа звуков. Это понятие объясняется детям после того, как они поняли высокое и низкое звучание. Высокий регистр - легкие, звонкие, улетающие вверх звуки, а низкий регистр - грузные, тяжелые, опускающиеся вниз звуки.

2. Осознанное определение направления (восходящего и нисходящего) движения мелодии, а также слуховое усвоение мелодий на одной высоте.

При этом большую роль играет способ наглядного изображения движения мелодии. Учитель при разучивании песни движением руки передает рисунок мелодии, обозначая детям направление ее движения, поступенность, встречающиеся скачки и т.д. Целесообразно также параллельно использовать схематические зарисовки мелодии,

рисунок лесенки, или болгарской столбицы. М.А. Румер считала, что подобная запись способствует объединению слуховых представлений со зрительными. Используя в комплексе визуальное наблюдение мелодии, вокализацию и показ звуковысотных соотношений рукой, педагог тем самым формирует у детей представление мелодии. Для представления мелодии необходим внутренний слух. Для его развития полезно мысленное пропевание мелодии при ее восприятии.

3. Ознакомление с поступенным и скачкообразным движениями мелодии. Между высокими и низкими звуками - средние. Далее запоминают семь названий звуков, понятие октавы, ступени звукоряда - ряд звуков, расположенных по высоте. При этом можно использовать ассоциацию лесенки, ступеньки лесенки - ступени звукоряда, между этажами лесенки - октава.

На определенном этапе формирования у ребенка понятия высоты звука вводится нотная запись. Знакомство с ней способствует более осознанному отношению детей к особенностям музыкального языка. Элементы нотной записи вводятся на уроках постепенно. Согласно программе Д.Б. Кабалевского, такая работа может быть начата с четвертой четверти I класса. В апреле - мае можно переходить к нотной записи на нотной строке, нотоносце, объяснять роль скрипичного и басового ключей.

4. Усвоение устойчивости и неустойчивости звуков и их ладовых отношений: неустойчивые ступени стремятся перейти в устойчивые. Самая устойчивая ступень - тоника, у которой есть два помощника - устойчивые III и V ступени.

5. Усвоение мажорного и минорного ладов. Дети знакомятся с понятием лада как окраски звукоряда - веселый, светлый (мажор), печальный и мягкий, темный (минор). Следует объяснить, что ладовые тяготения создают систему, при которой три устойчивых звука образуют трезвучие (I, III, V ступени), которое может быть мажорным или минорным. Устойчивые и неустойчивые звуки "ладят" между собой и в мажорном, и в минорном ладу.

Далее рассказывается о знаках альтерации. Первое знакомство с диезами и бемолями при пении "по руке" желательно проводить на основе мажорного лада. Учитель должен придумать такие упражнения, в которых с появлением знаков альтерации еще больше усиливается тяготение неустойчивых ступеней к устойчивым. Важнейшим этапом в изучении знаков альтерации является интонирование и определение на слух тона и полутона. Сначала детям предлагается петь упражнения без каких-либо объяснений с употреблением ручных знаков. После этого нужно объяснить им разницу между тоном и полутоном. Для наглядности можно употреблять показы рукой. Тон вниз - ладонь повернуть книзу, сделать замах и широкое движение руки сверху вниз. Тон вверх - ладонь повернуть кверху, сделать замах и широкое движение руки снизу вверх (если нужно спеть еще один тон вверх или вниз, каждое движение повторяется) - такая методика разработана Г.А. Струве. С ее помощью дети овладевают этими движениями и, научившись отличать на слух тон и полутон, могут проиллюстрировать руками строение мажорного и минорного натуральных ладов, которые проигрываются на фортепиано учителем.

Для лучшего усвоения детьми мажорного и минорного ладов учитель может использовать болгарскую "столбицу". На "столбице" большими черточками отмечаются устойчивые ступени, меньшими - неустойчивые; расстояние между ступенями, образующими тон, в два раза шире, чем между ступенями, образующими полутон. С правой стороны у каждой черточки можно расположить

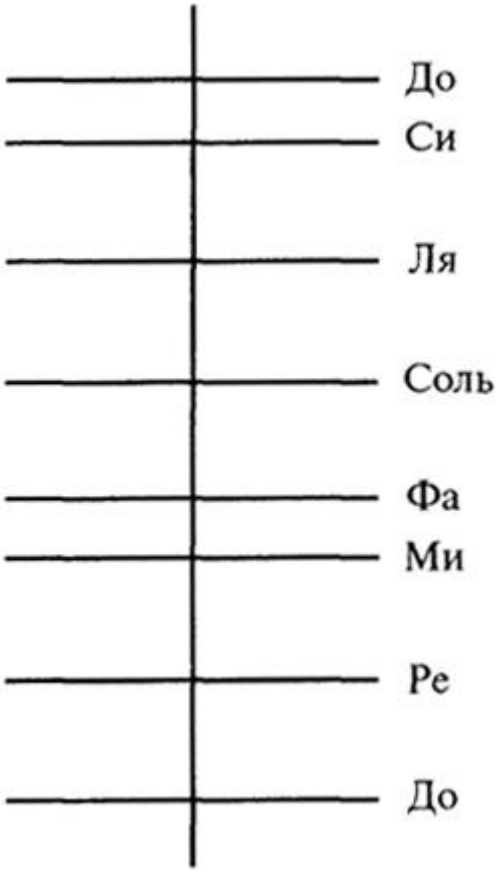


Рис. 1. Болгарская "столбица"

слоговые обозначения тонов, слева - цифровые обозначения ступеней. Минор натуральный также легко усваивается по "минорной таблице", которая наглядно сравнивается с мажорной (рис. 1).

Самое главное, чтобы все понятия основывались на музыкальных впечатлениях и представали перед детьми в своем выразительном значении. Как итог всей работы дается представление о тональности: если тоника *до,* а тоническое трезвучие мажорное, значит пьеса написана в до мажоре, а если при тонике *до* тоническое трезвучие минорное, то пьеса написана в до миноре.

Для развития у школьников звуковысотных представлений используются две основные системы - абсолютная (опора на лад, конкретно выраженный в определенной тональности, запись нот в скрипичном ключе) и относительная (вне опоры на закономерности какой-либо тональности, с применением слоговых названий ступеней - *мо, ле, ви, на, зо, ра, ти*). В обеих системах широко распространена наглядность при обучении. Так, сторонники относительной сольмизации с целью наглядных представлений о взаимоотношениях ступеней используют ручные знаки.

Сторонники абсолютной системы для наглядности используют зрительные представления, например пение по руке.

По мнению ряда педагогов, разумным решением задачи музыкального воспитания младших школьников считается сочетание абсолютной и относительной систем. В этом плане очень показательна методика "Хоровое сольфеджио", разработанная Г.А. Струве, поэтому остановимся на ней подробнее.

"Хоровое сольфеджио" Струве состоит из игровых наглядных упражнений, имеющих простую, доступную для ребенка форму, с соблюдением основного педагогического принципа - от конкретного к абстрактному. В этих упражнениях объединены три важных компонента: зрительный, слуховой и двигательный. В качестве зрительного ряда применяются вышеуказанные ручные знаки по методике относительной сольмизации (см.

рис. 2), а далее Струве использует пение по руке (см. рис. 3 - рука изображает нотный стан).

Это, по его мнению, закладывает основы ладового слуха. Игры-упражнения Струве от простых попевок ведут к песням, развивают общую грамотность детей. Струве рекомендует также проводить

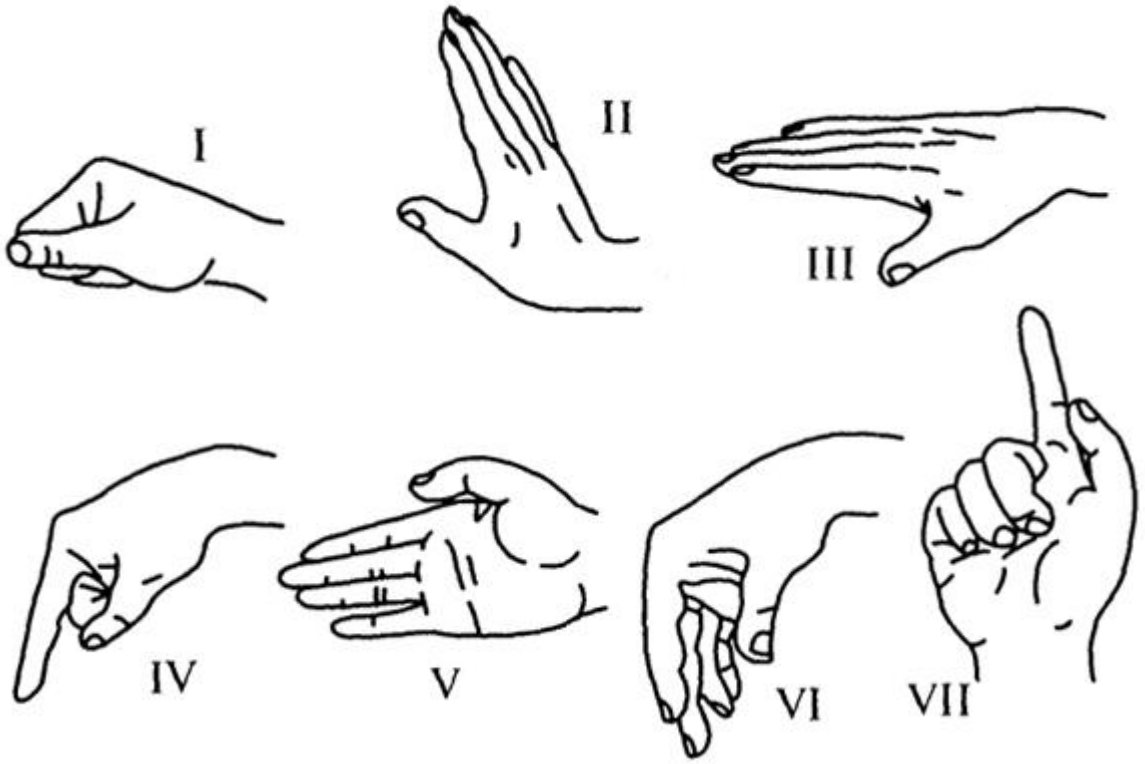


Рис. 2

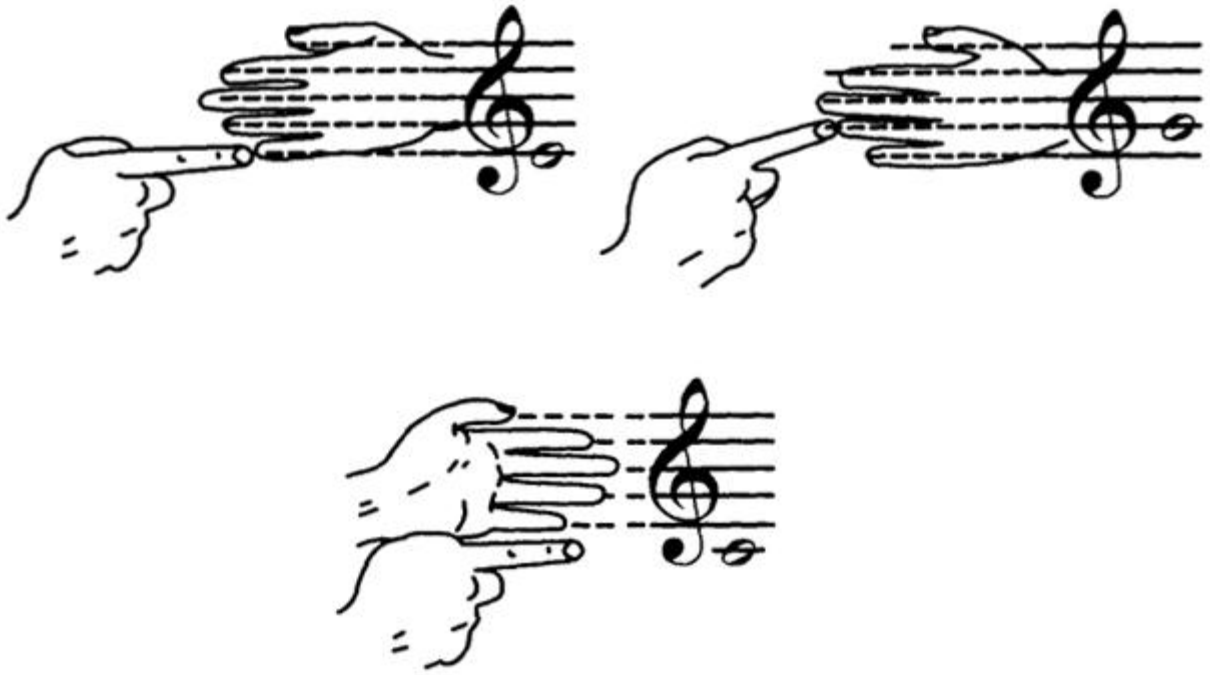


Рис. 3

занятия по "хоровому сольфеджио" в групповой и индивидуальной формах, определять певческую "примарную зону", удобную, подходящую для детей тональность. Так дети постепенно подготавливаются к будущему пению по нотам.

Подготовительные упражнения в книге даются сначала в объеме первых пяти ступеней. "Нотным станом" при этом служит левая рука поющего, а указательный палец

правой руки показывает местонахождение звуков. Предлагаются также различные музыкальные игры с детьми, цель которых - развитие музыкального слуха и музыкальной памяти. Например, музыкальная игра "в дирижера" и "живые ноты". Хор делится на пять групп (нот). Каждая
группа поет только одну ноту от *до* до *соль.* Один из детей (дирижер) руководит "нотами": дает знак рукой первой группе - поется*до,* покажет второй - поется *ре* и т.д. Дирижеры часто меняются, меняются и группы детей, для того чтобы каждый ребенок мог пропеть не только устойчивые, но и неустойчивые ступени. В книге детям объясняется принцип параллельности мажора и минора. Натуральный минор строится на VI ступени мажорного лада и имеет те же ключевые знаки, что и мажор. Устойчивыми становятся VI, I, III ступени мажора, а в миноре - I, III, V ступени. Для укрепления навыков двухголосия Струве применяет "столбицу", по ней поются упражнения с поочередным движением голосов. Для их исполнения берутся две указки разного цвета: белая и синяя. Белая указка показывает первый голос, синяя - второй. Автор подчеркивает важность определения на слух разницы между мажорным и минорным трезвучием. Для этой цели он рекомендует сравнивать трезвучия одноименных мажора и минора. Струве предлагает использовать методический прием под названием "хоровой веер" для развития навыков многоголосия у детей. Для этого хор делится на три группы, упражнение пропевается мелодически с ручными знаками или "по руке", затем "веер" раскрывается. Первая группа держит нижнюю ноту, а вторая и третья группы переходят на следующую, затем вторая группа остается на заданной ноте, третья группа поднимается на следующую ступень.

В курсе "Хоровое сольфеджио" Струве предложил важную форму воспитания музыкально-интонационного слуха, основанную на политональных упражнениях, уводящих из определенного лада и состоящих из различных сочетаний тонов и полутонов.

Наряду с развитием звуковысотных представлений и ладового чувства в начальной школе предполагается усвоение метроритмической системы. Представление о выразительном значении длительности звуков, как и другие музыкальные понятия, дается постепенно. Сначала следует объяснить, что звуки могут длиться долго или непродолжительно, сменять друг друга, одни из них могут быть короче, другие - длиннее. Далее сопоставляются по протяженности два звука: четверть и восьмая (*шаг* и *бег*). Некоторые педагоги-музыканты считают, что естественнее было бы для озвучивания длительностей использовать разные слоги (*та -ти*). В.В. Кирюшин предлагал для этого иные обозначения, согласно которым половинка - *бо-ма,* четверть - *бом,* восьмые - *ди-ли,*шестнадцатые - *така-така.* Паузы же следует легко "сдувать". Используются ритмические диктанты с показом рукой в воздухе или на доске.

Ма - лень - кой е - лоч - ке
Шаг - бег - бег или та - ти - ти
| | | | | |

208

Понятие о сильных и слабых долях можно объяснить на примере пропевания имен детей:

| | | | | | | |
Ма - шень - ка, Сер - гей, Ва - ню - ша

При этом полезно провести параллель с разделом русского языка об ударных и безударных слогах. Затем объясняется, что такое тактовая черта, которую ставят перед сильной долей, а расстояние от одной сильной доли до другой называется тактом. Количество звуков в такте может быть разным, но по сумме долей, или ударов, такты одинаковые. Дети должны понять, что каждая пьеса и песня имеет свой размер, метр, т.е. равномерное чередование сильных и слабых долей. Кроме того, рекомендуется включать ритмические упражнения на определение метрической пульсации, сильной доли такта, усвоение простейших ритмических сочетаний. Хлопками в ладоши можно зафиксировать акцентируемую долю, характер пульса музыки (например, мягкими и неторопливыми

движениями руки передать пульс попевки про спокойных ребят, а быстрыми ударами ладоней по коленям - про ребят-непосед, можно графически изобразить пульсацию двух контрастных мелодий на доске - ! . ! . ! . ! . ! . ! и т.д. или прохлопать ритмический рисунок какой-либо фразы). Так развивается ощущение равномерной пульсации сильных и слабых долей такта, осознанное восприятие простых размеров, основных соотношений длительностей и пауз. Более сложным этапом является знакомство с пунктирным ритмом - "четверть с точкой - восьмая" или "восьмая с точкой - шестнадцатая", затактом и синкопами.

Музыкально-ритмические движения

Движение под музыку развивает у младших школьников чувство ритма, способность улавливать настроение музыки, воспринимать и передавать в движении различные средства музыкальной выразительности: темп, его ускорение и замедление, динамику - усиление и ослабление звучности; характер мелодии; строение произведения.

Идея использования музыкально-ритмического движения как средства развития музыкальности детей принадлежит швейцарскому ученому, основоположнику ритмики Э. Жаку-Далькрозу (1865 - 1950). По его мнению, ритм музыки и пластика объединяются в движении с моторной, мышечной активностью человека. Поэтому на занятиях по ритмике Далькроз стремился к тому, чтобы прежде всего создавать у своих воспитанников непреодолимое желание выражать себя. Необходимым условием музыкально-ритмического воспитания считалось развитие эмоциональных способностей и творческого воображения детей. В дальнейшем идеи Далькроза были развиты его последователями в России - Н.Г. Александровой, М.А. Румер, Н.А. Ветлугиной, Н.А. Метловым, Е.В. Коноровой, Е.Н. Соковниной, Г.С. Франио, И.В. Лифиц и др.

Основная цель ритмики - формирование у детей восприятия музыкальных образов в развитии и способности выражать их соответствующими ритмическими движениями. Музыкально-ритмическая деятельность детей делится условно на две группы: восприятие музыки и воспроизведение ее выразительных свойств в движении. В этом виде музыкальной деятельности углубляется и дифференцируется восприятие музыки (выделяются средства музыкальной выразительности), ее образов; на этой основе формируются навыки выразительного движения.

Применение музыкально-ритмических занятий в школьной практике помогает решению таких важных эстетико-художественных задач, как:

образовательные: формировать навыки владения ходьбой, бегом и другими видами движения как средствами выражения музыкальных образов, навыки ритмичного движения в соответствии со структурой, темпом, динамикой и регистровыми особенностями музыкального произведения; уметь отмечать в движении метр, метрическую пульсацию, акценты, ритмический рисунок;

воспитательные: воспитывать у детей культуру движений, культуру чувств, ответственность за коллективно выполняемые упражнения, игры, танцы;

развивающие: развивать у детей эмоциональную отзывчивость, художественно-творческие способности (индивидуальное выражение музыкального образа, придумывание и комбинирование танцевальных движений), свободу движений посредством снятия мышечной заторможенности, чувство пространства.

Виды музыкально-ритмических движений

Источниками движения считают физические упражнения, танец, сюжетно-образные инсценировки. Физические упражнения в ритмике - ходьба, бег, подпрыгивания, подскоки, общеразвивающие упражнения (без предметов и с ними); строевые упражнения - построения, перестроения, передвижения. Назначение упражнений - развитие гимнастических, танцевальных движений, отработка их ритмичности и пластичности. Музыкально-ритмические упражнения можно разделить на подготовительные и самостоятельные. Само слово "упражнение" звучит для ребенка прозаично, поэтому с

учетом поэтического восприятия мира детьми упражнения, как правило, имеют образные названия: "шагают кузнечики", "после дождя", "спать хочется" и т.д.

Музыкальные игры направлены на выражение эмоционального содержания музыки. В основе их лежит программная музыка, которая подсказывает ход действия сюжетной игры, музыкальную характеристику персонажей. Различают сюжетные игры, осуществляемые в образных движениях, и несюжетные, которые разыгрываются по определенным правилам в зависимости от характера музыкального произведения. Музыкальные игры делятся на игры под инструментальную музыку и игры под пение - хоровод. Хороводы проходят под народные песни, текст которых подсказывает последовательность движений. Игра с пением - начальная форма музыкальной игры, где текст определяет характер движения. Более сложным видом считается игра под инструментальную музыку.

Следующий вид музыкально-ритмического движения - детские пляски и танцы. Они основаны на элементах народных и классических танцевальных движений. Этот вид музыкально-ритмического движения можно подразделить на пляски и танцы с фиксированными движениями и свободные - импровизационные, а также комбинированные, т.е. имеющие и фиксированные движения, и свободную импровизацию. В этом случае используется и авторская композиция движений, и те, которые придумывают сами дети.

Таким образом, все виды музыкально-ритмического движения выполняют общую задачу - добиться слитности характера движения и музыки, но у каждого вида есть свои функции.

Требования к музыкальному репертуару для всех видов музыкально-ритмического движения - его художественность, динамичность, стройность и ясность выражения художественного образа. Особое значение имеет народная музыка, в частности русская народная песня.

Приемы обучения ритмике: наглядно-слуховой метод, который предполагает художественное исполнение музыки педагогом; словесный - образный рассказ о новой игре, танце; метод упражнения - многократное повторение и закрепление движений, а также поэтапное разучивание каждого танца. В первой группе действий по восприятию музыки детьми происходит выделение ярких, выразительных средств в музыке, акцентов, метрической пульсации, темповых изменений. Все это передается хлопками, шлепками, притопами, щелчками, отстукиванием ритма. Во второй группе действий происходит усвоение двигательных навыков в процессе музыкальных игр, хороводов и танцев.

В основе музыкально-ритмической деятельности лежит моторно-пластическая проработка музыкального материала. Основным правилом обучения детей музыкально-ритмическому движению является внимательное отношение к музыке, что соответственно не допускает разговоров во время ее звучания, а также шумного
исполнения движений. Самым простым заданием на первых порах для детей должно явиться требование начинать и заканчивать движение вместе с музыкой. Если произведение начинается со вступления, следует научить детей слушать его, а движения начинать только после его завершения. Следующей ступенькой могут стать задания на смену вида движения в зависимости от характера звучания музыки.

Методика обучения ритмике содержит три этапа: 1) знакомство детей с новым упражнением, пляской или игрой. Создается целостное впечатление о музыке и движениях. Это начало разучивания в общих чертах. При этом педагог прослушивает вместе с детьми музыку, раскрывает ее характер, образы и показывает музыкально-ритмические движения, стремясь пробудить в детях желание разучить их. Затем он поясняет содержание музыкально-ритмического движения, его элементы, показывает каждый элемент в отдельности и вместе с детьми выполняет новое движение. В момент разучивания последовательности элементов всей композиции педагог тактично оценивает действия детей, чтобы сохранить их положительное отношение к обучению; 2)

углубление разучивания. На этом этапе происходит уточнение, создание целостного музыкального образа, настроения музыки; 3) закрепление представлений о музыке и движении, поощрение детей на самостоятельное выполнение разученных движений; творчество детей, придумывание новой композиции хоровода из разученных элементов танца.

В работе над игрой, танцем или пляской педагогу целесообразно неоднократно исполнить музыку, остановить внимание детей на моментах, недостаточно ярко переданных в движениях; недопустимо уточнение ритмичности движения в отрыве от музыки, а также громкий счет педагога в момент выполнения упражнения. При необходимости возможно использовать показ удачных движений одним или двумя успевающими учениками, так как в педагогической практике замечено, что школьники быстрее понимают движение, когда его выполняют их сверстники.

Занятия ритмикой требуют площади для свободного движения детей. Отсутствие в некоторых школах специального помещения объясняет причину, по которой ритмическим упражнениям на уроке трудно уделить достаточное внимание. Но, понимая значение ритмического движения, способного помочь ребенку "войти в образ", почувствовать музыку "всем телом", глубже проникнуться ее настроением, можно рекомендовать выполнять задания сидя или стоя около парт, но ни в коем случае не лишать ребенка возможности самовыражения посредством движения. Например, под веселую музыку можно предложить детям "танцевать" в воздухе кистями рук, притопывать ногами (сидя), под спокойную музыку делать плавные движения руками, под "таинственную" музыку изображать
любопытство или испуг. Те произведения, которые связаны с движением, дети лучше запоминают и больше любят.

В качестве программных произведений Ю.Б. Алиев предлагает следующие упражнения: игры, пляски, танцы и инсценировки.

Упражнения: 1. *В. Шаинский* "Вместе весело шагать" (маршировка). 2. *М. Глинка* "Детская полька" (подскоки, кружение). 3. *Д. Кабалевский* "Рондо-марш" (ходьба под музыку разного характера) и т.д.

Игры: 1. Игра в куклы: *П. Чайковский* "Болезнь куклы", "Новая кукла". 2. Игра в солдатики: *П. Чайковский* "Марш деревянных солдатиков", *В. Ребиков* "Игра в солдатики". 3. Игра "Медведь и дети": русская народная песня "Как пошли наши подружки", *И. Стравинский* "Медведь". 4. Игра "Дирижеры" (тактирование на $^{3}_{4}$, $^{2}_{4}$, $^{4}_{4}$) на $^{3}_{4}$ - *П. Чайковский* "Камаринская" из "Детского альбома", *Ф. Шуберт* "Лендлеры"; на $^{3}_{4}$ - *Н. Римский-Корсаков* "Песня Индийского гостя" из оперы "Садко"; на $^{4}_{4}$ - *М. Глинка* "Марш Черномора" из оперы "Руслан и Людмила".

Пляски и танцы: 1. Русская народная песня "Пойду ль я, выйду ль я". 2. *П. Чайковский* "Полька" из "Детского альбома". 3. *И. Шатров* "На сопках Маньчжурии". 4. *П. Чайковский* "Вальс" из балета "Спящая красавица".

Инсценировки: 1. *А. Александров* "Без музыки скучно". 2. *М. Красев* "Летний вальс". 3. *Г. Свиридов* "Колдун". 4. *Э. Соколова* "Баба-Яга". 5. 77. *Перковский* "Ссора". 6. *П. Чайковский* "Подснежник" из цикла "Времена года".

Рекомендуемые игровые движения и элементы плясок в начальной школе (подробнее можно прочитать в книге: *Осеннева М.С., Безбородова Л.А.* Методика музыкального воспитания младших школьников. - М., 2001. - С. 251 - 252):

1. Исходное положение: основное положение стоя - стоять не сутулясь, без излишнего напряжения в коленях и плечах, голова слегка поднята, пятки вместе, носки немного раздвинуты.

2. Виды шага: *бодрый* шаг - обыкновенный бытовой шаг, но несколько более устремленный, благодаря чему тяжесть тела сразу переносится с пятки на переднюю часть ступни. Характер этого шага соответствует радостному, бодрому маршу. *Высокий* шаг - шаг с высоким подниманием ноги и сгибанием колена. Корпус прямой, голова поднята,

активные движения руками. Соответствует энергичному характеру маршевой музыки. Тихая и *"осторожная"* ходьба - корпус наклонен слегка вперед, ноги мягко ступают на всю ступню. Движения рук сдержанные. Характер шага соответствует тихому звучанию музыки. *Хороводный* шаг - голова чуть приподнята, плечи немного отведены назад; хоровод исполняется детьми, взявшимися за руки. При этом возможна смена положения рук, т.е. рука, которая была впереди, идет назад, а та, что
сзади, - вперед. Таким образом дети идут хороводным шагом, поварачиваясь в круг то лицом, то спиной. Чтобы выполнить шаг на носках, надо выпрямиться, как бы вытянувшись вверх. *Мягкий,* пружинящий шаг соответствует спокойной танцевальной музыке. Нога, опускаясь на пол, мягко сгибается в колене и сразу пружинно выпрямляется, встает на носок (полупальцы).

3. Виды бега: *легкий* бег - бег непринужденного, беззаботного характера. В беге ноги активно отталкиваются от пола и мягко, бесшумно приземляются. *Стремительный* бег - энергичный бег (большими прыжками) с сильным взмахом рук. Корпус слегка наклоняется вперед.

4. Подскоки: *легкие* подскоки выполняются без лишнего напряжения. Нога слегка выносится вперед с согнутым коленом, руки свободно двигаются - одна вперед, другая назад. *Сильные* подскоки - движения рук и ног более энергичные. В отличие от легких подскоков сильные подскоки соответствуют более яркой в динамическом отношении музыке.

5. Прыжки: *пружинное* подпрыгивание выполняется при сильном отталкивании ступнями от пола. При приземлении колени слегка сгибаются. Сначала пола касаются пальцы и лишь затем - вся ступня, тяжесть тела на пятки не переходит. Положение корпуса прямое, движение вверх подчеркнуто вертикальное.

6. Элементы танцев: *боковой галоп* - правая нога делает шаг вправо, левая - продтягивается к ней, пяткой как бы выталкивая ее снова вправо, для следующего шага. Движение полетное, без высокого подпрыгивания. Корпус в сторону движения не поворачивается. *Шаг польки* - на затакте делается легкий подскок на левой ноге. Одновременно правая нога выносится слегка вперед. На "раз-и-два" делаются три небольших шажка-бега на носках, правой - левой - правой ногой, на "и" - снова легкий подскок на правой ноге, левая выносится вперед и т.д. Выставление ноги вперед на пятку и на носок: ставя ногу на пятку, следует согнуть ногу в подъеме так, чтобы носок смотрел вверх; ставя ногу на носок, подъем надо выпрямить. Прыжки с "выбрасыванием" ног вперед - нога выносится вперед с прямым коленом и слегка вытянутым носком, почти касающимся пола. Корпус чуть откинут назад.

7. Элементы русской пляски: *шаг с притопом на месте:* на "раз" - шаг левой ногой, ставя ее рядом с правой, на "два" - притоп правой ногой впереди левой (не перенося на нее тяжесть тела), затем на "раз" следующего такта - шаг на месте правой ногой, на "два" - притоп левой впереди правой и т.д. *Дробный шаг* исполняется с продвижением вперед и при кружении на месте. Выполняется ритмично, на всей ступне, при согнутых коленях и прямом положении корпуса. *Тройной шаг:* на "раз-и" делаются два коротких шага, на "два" - один долгий (равный четверти).

Основной характер движения плавный. *Переменный шаг:* на "раз" делается удлиненный шаг правой ногой, на "и" - небольшой шаг левой, на "два-и" - небольшой шаг правой ногой с носка. Затем движения повторяются с левой ноги. *Полуприсядка:* на "раз-и" делается пружинное полуприседание и выпрямление колен, на "два" - выставление правой ноги вперед на пятку, носок поднят вверх. На следующем такте выставляется вперед другая нога. *"Ковырялочка":* на "раз-и" делается небольшой подскок на левой ноге, одновременно правая нога отводится в сторону, ставится на носок, колено повернуто внутрь. На "два-и" - подскок на левой ноге, правая ставится на пятку, колено повернуто наружу. На следующий такт делается перетоп обеими ногами поочередно - правой, левой, правой. Затем движения повторяются.

8. Положения рук в русской пляске: руки на поясе, кисти сжаты в кулаки, локти направлены в стороны; руки отведены в стороны и кисть открыта; руки убраны за спину; руки скрещены перед грудью. В хороводе можно использовать следующие движения: по кругу (по одному и парами), "лучами" (к центру круга и от центра), "змейкой", "ручейками", "стенкой на стенку" (два ряда детей, стоящих друг против друга, поочередно продвигаются вперед-назад либо одновременно - "расчесочкой").

Игра на музыкальных инструментах детского оркестра

Основная направленность этого вида музыкальной деятельности в начальной школе выражается в том, что школьники учатся выполнять простой ритмический аккомпанемент к звучащей музыке, сопровождая на простых инструментах (по указанию учителя) мелодию произведения, "играть" выразительно, в соответствии с настроением музыки. Отличительной особенностью этого занятия является то, что оно приемлемо для всех детей без исключения. Младшие школьники с различным уровнем музыкальных способностей принимают активное участие в совместном инструментальном музицировании. У детей со слабыми музыкальными данными постепенно пропадает ощущение своей музыкальной неразвитости, неполноценности. Полученные навыки игры на детских музыкальных инструментах позволяют импровизировать, находить собственные ритмы и мелодии, сочинять коллективно, подбирать аккомпанемент к песням, играть несложные пьесы.

Детей прежде всего знакомят с различными видами инструментов, исполняют на них мелодию, обращая внимание на тембровую окраску каждого инструмента (звенящая у металлофона, звонкая у тарелочки, нежная у треугольника, звучная у аккордеона, гремящая у барабана и т.д.).

Обучение игре на детских инструментах включает в себя три этапа: 1) дети слушают и запоминают мелодии, пропевают их, знакомятся с приемами игры; 2) подбирают попевки по слуху; 3) исполняют их по своему желанию. Перед исполнением произведения необходимо вместе с детьми обсудить, какие инструменты понадобятся для игры. Совместной игре в детском оркестре предшествуют индивидуальные занятия с каждым ребенком отдельно и игра небольшими группами - по 3 человека. Сначала с ними выучиваются партии, затем проводятся сводные репетиции всем составом детского оркестра.

Приведем пример использования на уроке игры на элементарных музыкальных инструментах.

В начале занятий предлагается исполнить ритмическое сопровождение на различных инструментах разученной песни А. Филиппенко "Новогодняя"[1].

Далее выбирается лишь один вариант сопровождения, поиск и нахождение которого осуществляется под руководством учителя музыки и направлен на выявление ритмической стилистики песни.

Так как темп песни подвижный, то "шестнадцатые" первого такта звучат как форшлаги: целесообразной будет, например, игра на румбе четвертными долями. Во втором такте возможно вступление буковых палочек восьмыми длительностями. В заключительные такты первой и второй фраз вступления к песне можно ввести бубен. Ритм румбы в запеве остается прежним, бубен может выделять первую долю каждого такта, удар по треугольнику - выделять лишь первую долю фраз, а на палочках следует повторять ритм мелодии.

В припеве интересным вариантом может быть инструментальное разнообразие. Ритм слов "Возле елки" и "хороводом" исполняется только на румбе, а ритм слов "нашей новогодней" и "спляшем мы сегодня" - только палочками. Вступление этих инструментов акцентируется ударом по треугольнику.

Этот пример - один из многочисленных вариантов ритмического сопровождения песни, сочиняемого детьми. По желанию педагога и в соответствии с навыками учащихся

его можно усложнять или упрощать, ввести дополнительно какие-либо ритмоинструменты или произвести их замену.

Однако главным в работе с детьми при усвоении навыков игры на инструментах должно быть не навязывание готовых ритмических рецептов, а создание педагогом поисковой ситуации, стимулирующей возникновение у детей "собственных" инструментально-ритмических вариантов. Наличие дополнительного времени при выполнении основной программы даст возможность поиска ритмического сопровождения, например, к песне М. Старокадомского "Веселые путешественники" или к пьесе П. Чайковского "Марш деревянных солдатиков" из "Детского альбома".

Игра на музыкальных инструментах младших школьников развивает творческие способности учащихся. При этом решаются следующие конкретные задачи:

- *образовательные:* формируются навыки исполнительских приемов на простейших музыкальных инструментах;
- *воспитательные:* пробуждается интерес к инструментальному творчеству и музицированию в оркестре, воспитывается чувство единения;
- *развивающие:* развиваются музыкальные способности (чувство ритма, звуковысотный и тембровый слух).

Успешному разрешению этих педагогических задач способствует высокое качество изготовления инструментов (их прочность и общий эстетический вид), качество частотной характеристики (в том числе возможность настройки), разнообразие инструментария и достаточное его количество.

Важнейшим педагогическим условием организации музицирования учащихся на инструментах детского оркестра является хорошее знание педагогом индивидуальных характеристик и технических возможностей музыкальных инструментов, а также владение исполнительскими приемами, специфическими для каждого инструмента (например, мягкое движение кисти при игре молоточком на металлофоне, энергичное движение кистей рук при игре на трещотке, игра правой рукой на гуслях при одновременном приглушении звуков по необходимости левой рукой и т.д.).

Инструменты детского оркестра[1]

Ударные инструменты. Ложки. Обычно в игре одного исполнителя используются три ложки. Две из них закладываются между пальцами левой руки, третья - берется в правую. Бьют третьей ложкой скользящим ударом с одной чашечки на другую, тут же еще раз прихлопывая ими при помощи пальцев левой руки. Ложками также ударяют по зажатым в ногах половникам (при игре сидя). Мастера-виртуозы сочетали удары ложками о половники с ударами ложками о колено или плечо. Детям можно предложить более простой вариант игры на ложках, ударяя ими друг о дружку.

Колокольчики по форме и размеру неодинаковы, что определило разнообразие их названий на Руси (бухарь, балабончик, гремок, погремок, громышок, колоколец, глухарь, ширкунок). Звон бубенцов нес радость и по народному поверью оберегал от напастей и сглаза, поэтому бубенцами украшали дуги и уздечки лошадей, гармошки, бубны.

Коробочка - небольшой продолговатый, тщательно обструганный со всех сторон кленовый брусок с небольшой полостью под верхней частью корпуса. Звук из него извлекается ксилофонными палочками. Часто игрой на коробочке имитируется стук каблучков в танце.

Металлофон - музыкальный инструмент, источником звука которого являются металлические пластины. Звук извлекается посредством специальных палочек. Различают металлофоны диатонические и хроматические.

Треугольник - ударный инструмент высокой тесситуры в форме равнобедренного треугольника из стального прута.

Тарелки - два металлических диска из специального сплава. Играют на тарелках, ударяя одну о другую встречным скользящим движением. Различают открытый удар

(после удара тарелки остаются свободно звучащими) и закрытый (после удара звук гасится прижиманием тарелок к плечам). Применяется инструмент в колористических целях.

Барабан - ударный инструмент, полый корпус которого служит резонатором. Звук извлекается ударом деревянных палочек по мембране (натянутой коже).

Духовые инструменты. "Симоны" и *"Вермоны"* - детские духовые инструменты немецкого производства. Звук возникает при вдувании воздуха в трубку инструмента.

Кугиклы - многоствольная флейта, изготовляемая обычно из камыша. В комплекте, как правило, 3 - 5 трубок одинакового диаметра и разной длины, при этом верхние стволы концов открыты, а нижние - закрыты. Исстари играли на кугиклах только женщины и только ансамблем. Как правило, такая игра имела живой, танцевальный характер и сопровождалась приплясами.

Свистульки - глиняные изделия в форме людей, животных, рыб и птиц. В древности они имели обрядовое значение, обусловившее появление слова "свистопляска". В детском оркестре свистульки требуют от исполнителей изобретательности и находчивости.

Свирель - открытая снизу трубка с пальцевыми отверстиями и свистящим приспособлением в верхней части. Аналогичные названия - дудка, сопель.

Струнные музыкальные инструменты. Гусли звончатые - щипковый инструмент крыловидной или трапециевидной формы. Играют на них либо пальцами обеих рук, либо пальцами только левой руки, правая в таком случае служит для приглушения струн. На гуслях можно играть как одноголосные мелодии, так и многоголосные аккорды.

В результате обучения младших школьников игре в детском оркестре они должны:

- знать названия инструментов и правила их хранения;
- уметь различать на слух тембры инструментов, понимать их выразительную сущность;
- овладеть приемами и способами игры на каждом инструменте;
- понимать выразительные особенности звуковедения, звуко-извлечения;
- осознавать выразительность музыкальных средств и овладеть способами их передачи в инструментальном исполнении;
- овладеть навыками ансамблевого исполнения, подбора по слуху несложных мелодий;
- уметь корректировать качество исполнения одноклассниками различных партий;
- знать расположение высоких и низких звуков на инструментах, названия нот и их место на нотном стане;
- уметь ориентироваться в записи несложных оркестровых партитур к песенным и инструментальным миниатюрам, к пьесам для слушания;
- уметь грамотно прочесть свою партию и предложить свою оркестровку с обоснованием собственного замысла.

Импровизация

В работе с младшими школьниками полезно использовать метод импровизации - вокальной, ритмической, двигательной. Импровизация способствует развитию музыкально-творческих способностей. Импровизируя, дети стараются передать заданное настроение, осваивая при этом элементы музыкальной выразительности.

Под музыкально-творческой деятельностью понимается детское импровизационное творчество, которое возникает в индивидуальной или коллективной деятельности и направлено на раскрытие творческих способностей ребенка. В результате этой деятельности усилиями детей создается творческий продукт в виде мелодий, музыкально-ритмических движений или инструментального сопровождения музыкальных произведений. Истоки детского музыкального творчества лежат в традициях народного песенного творчества и в приемах народного исполнительства. Что мы называем творческой деятельностью? Творчество - это деятельность человека, создающего новые материальные и духовные ценности, обладающие общественной значимостью. Существуют два рода критериев творчества: психологические и социальные. Конструирование машины и музыкальная импровизация требуют от человека сходных

усилий. Импровизатору или мыслителю неизвестно решение стоящей перед ним задачи, ему надо решать ее независимо от того, было ли до него это решение найдено кем-то другим. С социальной точки
зрения решение учебной задачи не является продуктивной деятельностью, но психологическая природа этого процесса та же, что и при создании шедевра искусства или построении научной теории. Творческая деятельность - естественная форма самовыражения личности, проявление ее индивидуальности.

Необходимыми условиями возникновения детского творчества являются: 1) накопление впечатлений от восприятия искусства, которые становятся образцом для творчества, его источником; 2) накопление опыта исполнительства. Развитие детского творчества начинается с заданий, требующих первоначальной ориентировки (измени, придумай, сочини), затем следует переход к заданиям, способствующим усвоению приемов творческих действий, поискам решения, и далее - к более трудным заданиям, рассчитанным на самостоятельные действия, на использование сочиняемых мелодий в жизни.

Для того чтобы процесс развития творческих навыков младших школьников на уроках музыки проходил более эффективно, учитель должен уметь:

- создать в классе непринужденную атмосферу, в которой дети будут чувствовать себя легко и непосредственно;
- подхватить непосредственность детской реакции и ненавязчиво помочь развить ее в конкретном выражении;
- увлечь детей своим творческим отношением к работе;
- уметь объективно оценивать вместе с ребятами их творческую реализацию художественного замысла;
- поддержать в детях желание творческого самовыражения. Развитие творческих способностей ребенка на уроке музыки

было и остается одной из актуальных задач музыкального воспитания, так как человек, почувствовавший радость творчества, начинает жить более полной и интересной жизнью, понимает и ценит то, что сделано и делается в этой сфере. Б.В. Асафьев подчеркивал в этой связи приоритет воспитательной функции детского творчества над собственно художественной. Однако существовало и другое мнение. Так некоторые педагоги полагали, что детское творчество, не опирающееся на теорию, является профанацией искусства, и если уж допускать его, то только для особо одаренных детей. Несостоятельность этого утверждения, недопонимание необходимости и возможности творчества всех детей без исключения были доказаны экспериментальной работой многих ученых (Б.Л. Яворский, О.А. Апраксина, Н.А. Ветлугина, М.А. Румер, Г.С. Ригина и др.). Изучением вопроса формирования музыкальных творческих навыков у детей занимался также Б.М. Теплов.

Вскрывая природу творческого процесса, Яворский показал, что процесс развития творческих способностей включает определенные этапы: 1) накопление впечатлений; 2) спонтанное
выражение творческого начала в зрительных, сенсорно-моторных, речевых направлениях; 3) создание импровизаций - двигательных, речевых, музыкальных, иллюстративность в рисовании (преобладание коллективного творчества с единичными случаями индивидуального); 4) сочинение собственных композиций, являющихся отражением художественного впечатления: литературного, музыкального, изобразительного, пластического; 5) собственно музыкальное творчество (написание песен, пьес для фортепиано). В психологии выделяют две формы творчества детей - воспроизводящее творчество и творчество изобретательное. Следует отметить, что такое деление условно, так как в искусстве творчеством является не только сочинение, но и исполнительство, и восприятие. Поэтому важно понимание творчества как неотъемлемой части любой музыкальной деятельности учащихся на уроке музыки.

В музыкальной педагогике существует мнение, что развитию детского творчества способствуют в первую очередь музыкально-ритмические движения. Теоретическую основу данного мнения составляет двигательная природа детского воображения, отмеченная в исследованиях Л.С. Выготского. В музыкально-ритмической деятельности детей творчество может быть реализовано в использовании выразительных движений, характерных для пластики определенного персонажа, выборе танцевальных элементов. Необходимыми педагогическими условиями проведения таких занятий являются яркость и образная узнаваемость музыкальных произведений, а также близость детскому жизненному опыту.

Примерами творческих заданий могут явиться импровизация танца осенних листьев, снежинок, цветов, заводных игрушек, а также импровизация плясок с использованием знакомых элементов танца. Арсенал танцевальной лексики (разновидностей шага, бега, подскоков и т.д.) удачно, как правило, дополняют пантомимические движения (жесты просьбы, ласки, согласия и несогласия, благодарности, приветствия и т.д.).

В танцевальном творчестве особенно продуктивным является то, что дети сами придумывают движения для игры, хоровода, пляски и передают характерные повадки персонажа инсценировки в соответствии с музыкой; комбинируют знакомые элементы танца, создают собственные движения, придумывают простой танец. И, наконец, детям предлагают самостоятельно создать всю игру, продумать последовательность эпизодов и действий персонажей.

Ведущим направлением формирования творческих навыков детей в пении является развитие музыкального слуха и фантазии. Так, с целью воспитания ладовых ощущений детям предлагается закончить на тонике пропеваемую учителем фразу. Текст выбирается учителем произвольно. Д.Б. Кабалевский предлагал наряду с
данным приемом использовать импровизацию мелодии с выходом за пределы привычных мажорно-минорных ладовых соотношений, когда мелодия вовсе необязательно должна завершиться на тонике, а может уходить во всевозможные "вопросительные", "незавершенные" интонации.

Мелодическая импровизация в форме музыкального диалога может предполагать завершение несложного мотива, пропеваемого детям учителем. Такие задания могут быть с текстом. Например, учитель поет "вопрос":

- - Скажи, скажи, кузнечик,
- - Где прячешь ты свой дом?

Дети, импровизируя, отвечают:

- - Мой дом, где светит солнышко,
- - Где зелено кругом.

Следующим этапом песенного творчества могут явиться: сочинение варианта напева, восполнение напева подголосками, импровизация песенки на предполагаемые слова. Если возникнет необходимость, учитель помогает ученику развить незаконченную интонацию, показывая возможности мелодического варьирования. При этом очень важна творческая атмосфера, рождающаяся из свободы, удивления и поиска.

В песенном творчестве используется импровизация простейших мотивов: придумать свою мелодию на заданный текст, воспроизвести несложный мотив без слов, учитывая жанровый характер (марш, вальс), передать грустное или веселое настроение. Используется также серия творческих заданий: импровизация имен (спеть свое имя), мелодий без слов, музыкальных вопросов и ответов, сочинение попевок контрастного характера на предлагаемый текст в определенном жанре (колыбельная или плясовая для куклы), сочинение целого оперного спектакля на сказочный сюжет. Для развития музыкального слуха младших школьников используются задания типа: самостоятельное нахождение тоники (закончить без сопровождения знакомую мелодию, начатую учителем; после пения взрослого, остановившегося на неустойчивом звуке); подстраивание к звукам (игра типа "Эхо", точное воспроизведение заданных интонаций);

исполнение различных ладов - мажорного и минорного (веселый и грустный день, солнышко и дождик); транспонирование простых мотивов (баю-баю).

На первом этапе творчества используются попытки подражать звукам, которые дети не раз слышали ("мяу-мяу", "ку-ку"). На втором этапе предлагаются музыкальные вопросы и ответы - диалог в игровой форме. Главное - нужно найти разные интонации в ответах (жалобные, просительные, сердитые). На третьем этапе
дети подводятся учителем к импровизации на заданный текст. При этом важно найти два контрастных текста (осень - весна):

Улетают птицы вдаль,
Расставаться с ними жаль.

Весенний день звенит -
Встречай, скворец летит!

На четвертом этапе можно предложить спеть свои сочинения в определенном жанре: марш, пляска или колыбельная песня.

Стимулом к творческому восприятию искусства может стать создание на уроке проблемных ситуаций. Д.Б. Кабалевский полагал, что творческое начало детей может проявляться в своеобразии ответов, стремлении самому задавать вопросы учителю, в собственных предположениях о характере исполнения того или иного музыкального произведения, в остроте слуховой наблюдательности, проявляющей себя в рассказах о музыке, услышанной вне школы.

Творческое проявление может быть реализовано и в освоении музыкальных инструментов. Так, направляя поиски детей в "обследовании" звуковых возможностей ударных инструментов, учитель предлагает им изобразить раскаты грома; знакомясь с духовыми - пение кукушки; с металлофонами - дождь (летний грибной, печальный осенний). Задания могут быть и такого плана: исполнить на музыкальных инструментах звуки ласковые, тревожные, решительные, сердечные.

Еще одним приемом развития творческих навыков является коллективная импровизация на диатонических металлофонах со снятыми пластинками *фа* и *си.* Гармонические сочетания нот *до, ре, ми, соль, ля* неожиданно меняются, но при этом они всегда мелодичны. Ритм может быть произвольным либо предварительно заданным педагогом (например, четверть, две восьмые)[1].

Творчество детей может быть реализовано также в выборе инструментов детского оркестра при инструментовке какого-либо произведения. К примеру, учитель может предложить детям стать "композиторами" и сочинить оркестровку фрагмента "Белочка" из оперы "Сказка о царе Салтане" Н.А. Римского-Корсакова. Прослушав музыку, дети предлагают инструменты детского оркестра, которые, по их мнению, соответствуют звучанию каждой фразы, после чего учитель в соответствии с детскими ответами предлагает исполнить музыку вместе с ним следующим образом. Вначале на сильную долю такта играют колокольчики. В следующей фразе к ним добавляется на сильную долю треугольник, а на слабую долю бубен. Когда музыка становится динамически более насыщенной, вступают, отмечая пульс музыки, трещотки, продолжают, играя на слабую долю, бубны, молчат треугольник и колокольчики (у них пауза). В последней же фразе, как и в начале фрагмента, играют только колокольчики.

Лекция 4. Классификация методов музыкально-художественного образования

В определении методов «Теория и методика музыкального образования» опирается на общую педагогику. При этом критерий выбора методов работы в -контексте специфики музыкального образования зависит от особенностей содержания учебного материала (его сложности и новизны), конкретных педагогических целей, подготовленности детей, а также индивидуальности педагога. Наряду с общепедагогическими методами «Теория и методика музыкального образования» имеет собственные методы, обусловленные эстетической сущностью и интонационной природой музыкального искусства.

Под *методами музыкального образования* (следуя дословному переводу слова «methodos» с греческого как «путь к чему-либо») *понимаются определенные действия педагога и учащихся,*

направленные на достижение цели музыкального образования школьников, или способы работы учителя и учеников. Это способы взаимосвязанной деятельности учителя и учеников, направленные на решение задач музыкального образования, воспитания и развития учащихся. Методы состоят из более частных приемов, которые их конкретизируют и детализируют.

Из *общепедагогических применяется следующая группа методов,* которые классифицируются:

• по источнику знаний (практический, наглядный, словесный, работа с книгой, видеометод);

• по назначению (приобретение знаний, формирование умений и навыков, применение знаний, творческой деятельности, закрепление приобретенных знаний, проверка знаний, умений и навыков);

• по характеру познавательной деятельности (объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, эвристический, исследовательский, игровой);

• по дидактическим целям (методы, способствующие первичному усвоению материала, закреплению и совершенствованию приобретенных знаний).

Все перечисленные выше методы общей педагогики выполняют обучающую роль, развивающую, воспитывающую, побуждающую (мотивационную) и контрольно-коррекционную функции в музыкальном образовании детей.

Естественно, что общепедагогические методы в музыкальном обучении имеют свою специфику. Так, например, широко распространенный словесный метод, экономичность и эффективность которого в педагогической практике были отмечены рядом отечественных ученых (М. Н. Скаткиным, И.Я. Лернером и др.), в музыкальном обучении понимается не столько как передача необходимой информации, сколько в качестве образно-психологического настроя, направленного на духовное общение ребенка с музыкальным искусством. То есть для словесного пояснения музыки речь должна быть не бытовой, а образной.

Происходит своеобразное преломление и других общепедагогических методов в музыкальном обучении школьников, которое заключается в применении наглядного и практического методов, что отражено в самих формулировках, претерпевших некоторую трансформацию: наглядно-слуховой, наглядно-выразительный и художественно-практический методы.

К *труппе методов, определяемых спецификой музыкального искусства,* известные педагоги-музыканты *относили* и *относят:*

• Метод наблюдения за музыкой (а не обучения ей); метод не навязывать музыку, а убеждать ею; не развлекать, а радовать; метод импровизации (Б.В.Асафьев);

• метод сопереживания (Н.А. Ветлугина);

• методы музыкального обобщения, забегания вперед и возвращения к пройденному, размышления о музыке, эмоциональной драматургии (Д.Б.Кабалевский и Э. Б.Абдуллин);

• метод развития стилеразличения у подростков (Ю.Б.Алиев);

• метод музыкального собеседования (Л. А. Безбородова);

• метод интонационно-стилевого постижения музыки и моделирования художественно-творческого процесса (Е.Д.Критская и Л. В. Школяр).

Группу методов разработала О. П. Радынова для музыкального воспитания дошкольников. Это методы контрастных сопоставлений произведений и уподобления характеру звучания музыки, которые способствуют осознанности восприятия музыки, созданию проблемных ситуаций, углубляют эмоциональную отзывчивость на музыку, развивают воображение и творчество детей. В ***методе контрастных сопоставлений*** Радынова разработала систему заданий, в которых сравниваются контрастные произведения одного жанра, пьесы с одинаковыми названиями, контрастные произведения в пределах одного настроения (определение оттенков), интонации музыки и речи, различные варианты интерпретации одного произведения (оркестровое звучание и сольное, варианты исполнительской трактовки на фортепиано).

Метод уподобления характеру звучания музыки, разработанный О. П. Радыновой, предполагает активизацию разнообразных творческих действий, направленных на осознание музыкального образа. Она применяет различные виды уподобления звучанию музыки — моторно-двигательное, тактильное, словесное, вокальное, мимическое, темброво-инструментальное, интонационное, цветовое, полихудожественное.

Главное — не забывать, что в музыкальном обучении важно постижение музыки через интонацию, постижение музыки музыкой, другими видами искусства, жизнью природы и человека, а

не отдельными выразительными средствами, вырванными из целого.

Все методы музыкального образования направлены на развитие художественного мышления школьников и адекватны эстетической сущности музыкального искусства, а также целям и задачам музыкального воспитания.

Так, ***метод музыкального обобщения*** предполагает становление у учащихся системы знаний, развитие осознанного отношения к музыке.

Э. Б.Абдуллин определяет ряд последовательных действий этого метода:

• активизация музыкального, жизненного опыта школьников с целью введения в тему или углубления ее;

• ознакомление с новым знанием посредством четко поставленной учителем задачи, совместного решения ее с учащимися и формулирования детьми вывода;

• закрепление знания в разных видах учебной деятельности ребенка.

В силу направленности метода обобщения на развитие художественного мышления Д. Б. Кабалевский считал данный метод основным в музыкальном обучении школьников.

Метод забегания вперед и возвращения к пройденному направлен на формирование у детей целостного представления о музыке. В программе Кабалевского данный метод реализуется на нескольких уровнях связи между этапами обучения, темами четвертей и музыкальными произведениями в процессе изучения тем программы. Так, например, в программе для II класса Д.Б.Кабалевского бытовые жанры марша, танца и песни, знакомые детям по I классу, трансформируются в такие важнейшие качества музыки, как маршевость, танцевальность и песенность. При этом сообразно принципу от неосознанного к осознанному дети еще в [классе интуитивно пережили преобразование трех основных видов музыки как ассоциативных моделей в нечто более емкое, знакомясь с произведениями Ж.Визе, П.Чайковского, С.Прокофьева и других. В этом смысле возвращение к усвоенным знаниям по сути есть выражение качественного преобразования сознания детей.

На уровне связи между темами четвертей реализация метода забегания вперед и возвращения к пройденному еще более очевидна. Так, первое полугодие III класса имеет название «Музыка моего народа», второе — «Между музыкой моего народа и музыкой разных народов мира нет непереходимых границ». Возвращение к пройденным произведениям аналогично подразумевает не просто их повторение, а восприятие уже знакомого в условиях новой темы. Так, во II классе дети обращаются к прелюдиям № 8 и № 20 Ф. Шопена в первой и третьей четвертях — сначала, когда проходят тему «Маршевость, песенность, танцевальность», и позже, когда постигают принципы развития музыки.

Метод *эмоциональной* ***драматургии*** активизирует эмоциональное отношение учащихся к музыке, а также способствует созданию увлеченности и живого интереса к музыкальному искусству. Не менее важная функция данного метода — «режиссура» структуры урока, определение его кульминации. В таком понимании метод эмоциональной драматургии (Э.Б.Абдуллин) близок ***методу*** *эмоционального* ***воздействия*** (Л.Г.Дмитриева и Н.М.Черноиваненко). Основными принципами метода

эмоциональной драматургии являются эмоциональный контраст и последовательное насыщение эмоционального тона урока.

Активизируют внимание и интерес учащихся, особенно младшего возраста, различные задания перед прослушиванием музыки. Например: поднимать руку, когда музыка изменится или когда зазвучит скрипка (флейта и т.д.); поднимать руку каждый раз, когда будет звучать основная тема; делать это в том месте, которое ученику больше всего нравится; вспоминать другие произведения такого же характера, настроения. При ознакомлении учащихся младшего возраста с более сложными образами «взрослой» классической музыки полезно использовать прием *парного восприятия* произведений, облегчающий процесс слушания. Он состоит в том, что к каждому более трудно воспринимаемому классическому произведению подбирается аналогичная по настроению несложная детская пьеса, содержание которой тщательно разбирается с детьми, и когда они «войдут» в настроение пьесы, им предлагается послушать уже «серьезное» произведение. На него переносится настроение, возникшее при слушании детской пьесы, что облегчает восприятие (из опыта Ю.Б.Алиева).

Для включения детей и подростков в активную и приятную для них деятельность при слушании или исполнении произведения Ю.Б.Алиев рекомендует ряд эффективных приемов, особенно полезных в музыкальном образовании младших школьников.

Движения. С помощью движений детям легче «войти в образ», почувствовать музыку «всем телом», глубже проникнуться ее настроением. Поскольку места для движений в классе мало, их можно выполнять сидя или стоя возле парт; можно также предложить отдельным группам двигаться под музыку вдоль рядов парт.

Движения должны быть простыми, легко выполнимыми без специальной тренировки, ритмичными и, главное, соответствовать настроению музыки. Например, под веселую музыку — «танцевать» в воздухе кистями рук, притопывать ногами (сидя), делать элементарные танцевальные движения (стоя). Под грустную или спокойную музыку — тихо шагать (на месте) или делать плавные движения руками. Под «таинственную» музыку — изображать любопытство или испуг, желание спрятаться.

Вначале учителю лучше самому показать ученикам различные «образцы движений» — так им легче импровизировать новые. Дети с удовольствием двигаются под музыку, и те произведения, которые были связаны с движением, они лучше запоминают и больше любят.

Игра в оркестр. Данный методический прием создает у детей впечатление участия в исполнении музыки. Это активизирует их восприятие и очень им нравится. Для участия в игре учащимся (всему классу или по очереди отдельным группам) раздаются элементарные музыкальные инструменты: палочки, звоночки, погремушки, металлические и деревянные ложки (все это они могут принести из дома). Под звучание исполняемого в записи произведения дети негромко выполняют заданные учителем ритмы. Когда они привыкнут к такой игре, можно предложить им импровизировать ритм. Учитель во время исполнения музыки указывает, какой именно группе пришел черед вступать со своим инструментом. Играть в оркестре следует в соответствии с настроением музыки: весело, бодро, громко, или тихо, нежно, или затаенно, со страхом.

Импровизация мелодий. Чтобы учащиеся лучше восприняли эмоциональное содержание музыки, можно предлагать им самим импровизировать мелодию в том же настроении (на заданный текст). Собственная мелодия, сочиненная на грустный, веселый, таинственный или героический текст, поможет полнее воспринять аналогичное по настроению музыкальное произведение. Полезно также петь мелодии, темы (если, конечно, они доступны детям) из прослушиваемых произведений. Это поможет лучше почувствовать и запомнить музыку.

Рисование картинок. После двух-трех раз повторного слушания произведения, когда оно уже будет у ребят на слуху, можно предложить им нарисовать (дома или на уроке изобразительного искусства в классе) картинку, которая возникла у них в воображении при восприятии музыки.

Чтобы учащиеся лучше запомнили музыкальное произведение, оно должно быть повторено. Повторение можно проводить в игровой форме — викторины, концерта-загадки, концерта по заявкам.

Характерным и адекватным эстетической сущности музыкального искусства является ***метод сопереживания.*** А. А. Мелик-Пашаев, определяя значимость данного метода в педагогике искусства, отмечал, что если сознательной деятельности по правилам, работе с терминами, понятиями, знаками предшествует эмоционально-чувственный опыт ребенка, то и сама история искусства откроется детям не как совокупность внешних факторов и объективных взаимосвязей, а как сокровищница духовных содержаний, которые ученик воспринимает сопереживая, находя им аналогии в собственном внутреннем опыте, познавая и развивая свою душу, испытывая сопричастноств к кулвтурному наследию человечества.

Необходимым условием появления сопереживания является образование определенного контекста сознания, когда реципиент отдается впечатлению от созерцания произведений искусства. При этом не следует забывать, что, пробуждая в детях внутреннее сопереживание, методика должна быть направлена на тактичную поддержку эстетических впечатлений. Естественность данного положения определяется пониманием эстетического восприятия как процесса личностно обусловленного, а эстетического переживания — как специфического проявления индивидуальной позиции человека.

Каждый метод музыкального образования, обучения и развития детей включает в себя комплекс уточняющих и детализирующих его методических приемов. Так, проблемный метод, согласно Кабалевскому, предполагает следующий алгоритм действий: четкая формулировка учителем задачи, постепенное решение задачи обоюдными усилиями педагога и учащихся, формулировка выводов.

На уроке музыки, как правило, различные методы применяются в совокупности с учетом источника приобретения знания, видов художественной деятельности детей, типов урока, а также задач развития художественно-творческих способностей человека.

Лекция 5. **Формы музыкального образования**

С позиций целостности образовательного процесса основной организационной формой обучения является **урок**. В нём отражаются преимущества классно- урочной системы обучения, которая при массовости охвата учащихся обеспечивает организационную чёткость и непрерывность учебной работы. Она экономически выгодна, особенно по сравнению с индивидуальным обучением. Знание учителем индивидуальных особенностей учащихся и учащимися друг друга позволяет с большим эффектом использовать стимулирующее влияние классного коллектива на учебную деятельность каждого ученика. Классно- урочная система обучения, как ни одна другая, предполагает тесную связь обязательной учебной и внеурочной работы. Наконец, неоспоримым её преимуществом является возможность в рамках урока органично соединить фронтальные, групповые и индивидуальные формы обучения.

Урок- это организационная форма обучения, при которой учитель в течение точно установленного времени руководит коллективной познавательной и иной деятельностью постоянной группы учащихся (класса) с учётом особенностей каждого из них, используя средства и методы работы, создающие
благоприятные условия для того, чтобы все ученики овладели основами изучаемого предмета непосредственно в ходе занятия, а также для воспитания и развития познавательных способностей и духовных сил учеников.

Требования к уроку:

1.общие:

-научность урока;

-реализация на уроке всех дидактических правил;

-обеспечение условий для продуктивной деятельности учащихся с учетом их интересов и желаний;

-установление межпредметных связей;

-связь с ранее изученным, опора на достигнутый уровень развития;

-мотивация и активизация всех сфер развития личности;

-логичность и эмоциональность всех этапов;

-связь с жизнью, эффективное использование педагогических средств;

-формирование умения учиться;

-тщательная диагностика, проектирование, прогнозирование.

2.дидактические (обучающие)

3.воспитывающие

4.развивающие

Общепринятой классификации уроков в современной дидактике нет. Это объясняется целым рядом обстоятельств, но, прежде всего сложностью и многосторонностью процесса взаимодействия учителя и учащихся, протекающего на уроке. Наиболее разработанной и используемой на практике является классификация, предложенная Б.П. Есиповым. Её основание составляет ведущая дидактическая цель и место урока в системе уроков и других форм организации обучения. Он выделяет:

- комбинированные, или смешанные уроки;
- уроки по ознакомлению учащихся с новым материалом;
- уроки закрепления и повторения знаний;
- уроки, имеющие основной целью обобщение и систематизацию изученного;
- уроки выработки и закрепления умений и навыков;
- уроки проверки знаний и разбора проверочных работ.

Урок как организационная форма обучения - явление динамическое. Он постоянно развивается, отражая основные тенденции развития педагогического процесса в направлении его целостности. Прежде всего, это выражается в оптимальной реализации триединой функции обучения – образовательно - воспитательно - развивающей, а, следовательно, и в его направленности на творческое развитие сущностных сил и природных задатков учащихся. Тенденции, касающиеся общего организационного построения уроков, проявляются в видоизменении их структуры, варьировании типов и сочетании с другими организационными формами обучения. Структура урока - соотношение и последовательность проведения этапов урока.

Традиционный урок – учебное занятие с типичной структурой. Структурными элементами традиционных уроков являются:

1.Организация начала урока.
2.Проверка усвоения изученного материала.
3.Постановка целей и задач урока.
4.Объяснение.
5.Закрепление.
6.Повторение.
7.Подведение итогов урока.
8.Домашнее задание.

Нетрадиционный (нестандартный) урок - импровизированное учебное занятие, имеющее нетрадиционную структуру. Понять главное в нетрадиционном уроке помогают творческие принципы:

1.Отказ от шаблона в организации урока, от рутины и формализма в проведении.

2.Максимальное вовлечение учащихся класса в активную деятельность на уроке.

3.Не развлекательность, а занимательность и увлечение как основа эмоционального тона урока.

4.Поддержка альтернативности, множественности мнений.

5.Развитие функции общения на уроке как условие обеспечения взаимопонимания, побуждения к действию, ощущение эмоционального удовлетворения.

6.Педагогически целесообразная дифференциация учащихся по учебным возможностям, интересам и способностям.

7.Использование оценки в качестве формирующего (а не только результатирующего) инструмента.

***Специфика нетрадиционных уроков*:**

1.Изменение временных рамок.

2.Место проведения.

3.Использование внепрограммного материала.

4.Коллективная деятельность сочетается с индивидуальной работой учащихся.

5.Создание эмоционального подъёма учащимся.

6.Обязательный самоанализ и взаимоанализ деятельности в период подготовки к уроку, на уроке и после его проведения.

7.Обязательное создание временной инициативной группы.

8. Обязательное планирование урока заранее.

9.Чёткое определение целей, темы и задач урока.

10.Творчество учащихся направлено на идею познания.

Готовой методики проведения нестандартных уроков нет. Такие уроки должны проводиться с учётом специфики предмета, дидактической цели, темы урока. Мы предлагаем придерживаться следующей методики проведения нетрадиционного урока.

Виды нестандартных уроков:

-уроки - деловые игры,

-уроки – ролевые игры,

-уроки- аукционы,

-уроки - пресс-конференции,

-уроки творчества,

-уроки сомнения,

-уроки формулы,

-уроки фантазии,

-уроки поиска истины и др. От традиционных уроков такие уроки отличаются своей структурой, она вариативна: учителю предоставлена полная свобода действий.

Урок музыки - основная форма организации музыкального воспитания в школе. Урок музыки – урок нетрадиционный по своей сути, что вполне естественно и необходимо, ведь музыка – "язык чувств". Поэтому подготовка и проведение урока всегда требует от учителя творческого подхода, активного проявления его знаний, умений, профессионального опыта.

Э.Б. Абдуллин выделяет три основные типа уроков музыки,

- урок введения в тему,

- урок углубления в тему,

-урок обобщения темы.

Особым типом урока музыки можно считать заключительный урок – концерт учебной четверти или учебного года.

По содержанию уроки могут быть типовыми, тематическими или комплексными в зависимости от использования различных видов музыкальной деятельности, наличия темы. Так, типовые уроки музыки включают все виды музыкальной деятельности ребёнка.

В доминантных – преобладает какой-либо один вид музыкальной деятельности, на тематическом уроке выбирается одна тема, которая объединяет все виды деятельности. Комплексный урок содержит различные виды искусства, художественной деятельности.

В последнее время ведущими учителями музыки стали разрабатываться уроки по законам музыкальной формы: трёхчастной, репризной, рондо, вариаций, а также уроки - путешествия, уроки – знакомства, уроки – размышления, уроки – дискуссии, уроки – экскурсии, уроки – кроссворды, уроки – викторины, уроки – КВН, уроки – соревнования и др. Перечисленные формы уроков считаются нетрадиционными.

Достоинства таких уроков: необычность замысла, организации, методики проведения. Будучи результатом творчества, такие уроки обладают удивительной силой эмоционального воздействия на внутренний мир учащихся, пробуждают потребность общения с ней.

Лекция 6. Виды и формы музыкально-компьютерных технологий для обучения детей.

XXI век — век высоких компьютерных технологий. Современный ребёнок живёт в мире электронной культуры. Следовательно, учителю необходимо владеть современными методиками и новыми образовательными технологиями, чтобы общаться на одном языке с ребёнком, но при этом меняется и роль учителя в информационной культуре — он должен стать координатором информационного потока. Бурное развитие новых информационных технологий и внедрение их в учебный процесс, наложили отпечаток на развитие личности современного ребёнка. Сегодня в традиционную схему «учитель – ученик – учебник» вводится новое звено – компьютер, а в школьное сознание – компьютерное обучение. Одной из основных частей информатизации образования является использование информационных технологий в образовательных дисциплинах.

1. Урок искусства через призму современных образовательных технологий:

• технология развития критического мышления;

• проектная технология;

• проблемное обучение;

• технологии уровневой дифференциации и другие.

2. Формирование информационной компетенции обучающихся на уроках «Музыка»

• применение ИКТ на уроках «Музыка»;

•возможности использования интерактивной доски на уроках «Музыка»;

• дистанционные формы обучения.

В государственном образовательном стандарте для предметов образовательной области «Искусство» приводятся рекомендации по использованию инновационных компьютерных технологий в образовательном процессе. В настоящее время компьютерные технологии можно рассматривать как принципиально важное средство инновации образования, призванное изменить роли и функции участников образовательного процесса, а также повышать качество обучения.

Современное образование стремительно набирает скорость в области новейших информационных технологий. Информатизация стала одним из главных направлений в получении определённых знаний учащимися в различных предметных областях, в том числе и таких как «Музыка». В настоящее время современные информационные технологии занимают достаточно ведущее место в качественном и эффективном преподавании предмета.

Интересно ли детям на уроках? Почему мы встречаем безразличное отношение и отсутствие интереса у детей?

Почему высокохудожественные произведения, эмоциональный учитель, насыщенный информацией урок не находят отклика в сердцах и душах-детей? Как сделать урок интересным, запоминающимся, развивающим ученика, нравственно и эстетически воспитывающим?

Современный урок музыки – это урок, в ходе которого применяются современные педагогические технологии, компьютерные технологии, используются электронные музыкальные инструменты. Урок музыки характеризуется созданием творческой обстановки, так как содержание музыкальных занятий составляют эмоции и их субъективное переживание. Подобное специфическое содержание обуславливает выбор разнообразных методик, видов работы и новых мультимедийных средств.

Использование информационных технологий позволяет мне осуществить задуманное, сделать урок современным. Использование компьютерных технологий в процессе обучения влияет на рост профессиональной компетентности учителя, это способствует значительному повышению качества образования.

Предлагаемый вам сегодня материал нацелен на то, чтобы показать положительные стороны использования ИКТ непосредственно при изучении музыкального искусства.

Возможности современного компьютера огромны, что и определяет его место в учебном процессе. Его можно подключать на любой стадии урока, к решению многих дидактических задач, как в коллективном, так и в индивидуальном режиме.

Использование ИКТ на уроках музыкального искусства позволяет:

По-новому использовать на уроках музыки текстовую, звуковую, графическую и видеоинформацию и её источники;

•Обогащать методические возможности урока музыки, придать ему современный уровень.

•Активизировать творческий потенциал ребенка.

•Воспитать интерес к музыкальной культуре.

•Формировать духовный мир ребенка.

Направления использования ИКТ в работе:

•как средство наглядности на занятиях при изучении нового материала (мультимедиа, видео, компакт-диски);

•закрепление изложенного материала (обучающие программы);

•контроль и проверка знаний учащихся (викторины, тесты);

•подготовка презентаций, докладов, выступлений.

Благодаря современным технологиям, дети погружаются в мир музыкальных образов русской и зарубежной классики, современной музыки, фольклора, собственного творчества, слушают музыку в качественной записи, просматривают фрагменты произведений видеозаписи, имеют доступ к большому блоку информации, связанной с миром искусства: живопись, музыка, литература.

Школьники сегодня совершенно по-другому воспринимают окружающий мир, прекрасно владеют техникой: они знают, где и как добыть важную информацию. Следовательно, изменяется и статус, и роль учителя Внедрение научных достижений педагогики, психологии, технических средств – требования современной школы.

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.

Искусство является неотъемлемой частью жизни любого человеческого сообщества. Поэтому одной из главных проблем художественного воспитания и образования детей является формирование культуры восприятия произведений искусства.

У детей младшего и среднего школьного возраста более активным является эмоциональное восприятие, непосредственное выражение чувств, но часто

ограничивающееся формулой «нравится – не нравится». Даже анализ художественного произведения происходит на уровне эмоций.

В настоящее время каждый ребёнок ежедневно встречается с «экранными искусствами» (видео, кино, телевидение), которые обладают большой силой эмоционального, нравственно-эстетического воздействия.

Использование на уроках музыки материалов видео и киноискусства позволит детям не просто с интересом смотреть, но и в процессе беседы разбираться в своих чувствах, возникших при просмотре. Делиться своими впечатлениями с одноклассниками, слушать их мнения, выполнять творческие задания и, возможно, начать видеть то, чего раньше не видели, понимать то, чего не понимали и понимали не так, как понимают другие.

С этой целью мной были разработаны уроки с введением в них материалов видео- и киноискусства, направленные на развитие художественного восприятия.

Также ученики готовят и выступают с презентациями.

Для подготовки презентации ученик должен провести огромную научно-исследовательскую работу, использовать большое количество источников информации, что позволяет избежать шаблонов и превратить каждую работу в продукт индивидуального творчества. Ученик при создании каждого слайда в презентации превращается в компьютерного художника (слайд должен быть красивым и отражать внутреннее отношение автора к излагаемому вопросу). Данный вид учебной деятельности позволяет развивать у ученика логическое мышление, формирует навыки. Ранее бесцветные, порой не подкрепляемые даже иллюстрациями, выступления превращаются в яркие и запоминающиеся. В процессе демонстрации презентации ученики приобретают опыт публичных выступлений, который, безусловно, пригодится в их дальнейшей жизни. Включается элемент соревнования, что позволяет повысить самооценку ученика, т.к. умение работать с компьютером является одним из элементов современной молодежной культуры.

Интерес представляет собой использование на уроках синтезатора.

• Синтезатор богат тембровыми и ритмическими возможностями . Узнавание тембров музыкальных инструментов, особенно группы деревянных и медных духовых, вызывает определенные трудности у школьников.

• Я использую свои музыкальные записи игры на синтезаторе для развития тембрового слуха

Возможности использования синтезатора в музыкально-образовательном процессе выходят за рамки урока. Во внеклассной и внешкольной работе синтезатор необходим учителю для создания минусовых фонограмм.

Главное в работе современного учителя –это приучить ребят к самостоятельной работе, вызвать интерес к своему предмету.

Я не должна разговаривать «на тему о музыке» и передавать информацию о ней. Я должна затронуть души детей, привить им любовь к искусству, зародить желание слушать произведения классиков, встречаться с музыкой не только на уроках, но и в повседневной жизни.

Использование инновационных технологий на уроках музыки делает обучение ярким, запоминающимся, интересным для учащегося любого возраста, формирует эмоционально положительное отношение к предмету «Музыка».

В.А. Сухомлинский свято верил, что для любого школьника можно создать такие условия, при которых учеба станет для него источником «радости, восторга, удивления». Радость в учебе, в любом виде труда школьника – от сознания достигнутого. Особенно в учебе, которая была и остается главным видом его деятельности. Радость сама по себе не приходит. Ее «горючее» - успех.

Главный смысл деятельности учителя музыки в том и состоит, чтобы создать каждому ученику ситуацию успеха в учебной и внеклассной работе. Именно учебные достижения школьника наиболее сильно окрашивают его жизнь, определяют отношения к педагогам,

к родителям, к самому себе. В конечном итоге все это сказывается на нравственном развитии учеников. Творческая лаборатория каждого учителя по-своему уникальна. В деятельности каждого педагога возможны свои открытия, интересные находки, озарения. Вот как я использую ситуацию успеха на своих уроках. Смысл педагогической стратегии состоит в том, чтобы закрепить успех показом достигнутого, значимостью проделанной к этому моменту работы.

Для этого необходимы:

- проявление интереса, непосредственного отношения к музыке;
- активные усилия в ходе поисковых ситуаций;
- увлеченность и рост музыкальных способностей;
- острота слуховой наблюдательности;
- интерес к импровизации, сочинению, самообразованию;
- осознанное отношение к качеству музыки и ее исполнителю;
- интерес к другим видам искусства.

Сочетание традиционных и новых приемов, методов, форм обучения и контроля на уроках музыки позволяет решать задачи развития и воспитания учащихся, создавая в классе особую атмосферу спокойствия, доверия, увлечения и сотворчества. Ученик из пассивного слушателя становится активным участником процесса обучения из объекта воздействия превращается в субъект.

Использование современных педагогических технологий делает обучение ярким, запоминающимся, интересным для учащихся, формируя эмоционально-положительное отношение к предмету, соответствуя реалиям сегодняшнего дня. Все вышеперечисленное позволило мне включить информационно-коммуникативные технологии в преподавание музыки. Одним из условий успешного обучения является качество используемых на уроках аудио и видеоматериалов. Применение современных технических средств обучения позволяет добиваться хороших результатов.

Формами овладения ИКТ на уроках музыки стало выполнение тестов, проектов с электронными презентациями. При защите проектов учащиеся приобретают навыки выбора, учатся работать в коллективе, применяют полученные знания при изучении других предметов. Применение ИКТ для детей означает:

- индивидуальное развитие и самовоспитание;
- средство дополнительной мотивации к деятельности;
- новый вид наглядности;
- эффективное средство приобретения опыта оперирования полученной информацией.

Для учителя использование ИКТ является новыми формами, средствами обучения, воспитания и воздействия на ребенка. Доступность и разнообразие всех компьютерных технологий (трехмерность, анимация, видео, звук) позволяют рассматривать ИКТ как учебно-развивающую сферу для творчества и самообразования.

Учитель должен осуществлять индивидуальное влияние на конкретного ученика, заинтересовывать его, пробуждать в нем неповторимую личность. В своей работе я использую технологии коммуникаттивно-развивающего обучения в условиях личностно-ориентированного подхода к образованию.

Основными задачами в личностно-ориентированном образовании являются:

- оптимистический подход к ребенку и умение максимально стимулировать его развитие;
- опора на познавательный интерес каждого ребенка;
- создание позитивной психологической атмосферы;
- саморазвитие личности;
- личностная направленность.

Значительное место на уроках уделяю применению здоровьесберегающих технологий. Это – ритмотерапия, арттерапия, эстетотерапия музыкального искусства для достижения комфортности душевного состояния учащихся, снятия эмоциональных

стрессов, гармонизации эмоционально-интеллектуального развития личности. А так же упражнения по системе Стрельниковой и Емельянова, без которых невозможно обойтись в вокально-хоровой деятельности.

Условиями успешности обучения на уроках музыки являются проблематизация учебного материала, познавательная активность учащихся, связь обучения с жизнью, организация обучения как деятельности. Ребенок творит ради радости. И эта радость есть особая сила, которая питает его. Радость собственного преодоления и успеха в учебе способствует приобретению веры в себя, уверенности в своих силах, воспитывает творческую личность. Главное в деятельности учителя музыки – развиваться вместе с учениками, быть постоянно в творческом поиске

Методические материалы по теории музыки

Лекция к теме 1. Система музыкальных средств как язык

Различные виды искусства имеют свою специфику, которая выражается в их индивидуальных особенностях. Одни искусства способны отразить больше конкретного (живопись, театр). Музыка в этом отношении обладает не конкретностью, а большей обобщенностью. Связано это с тем, что музыка передает не зрительные ощущения, а слуховые, которые значительно уже зрительных.

Каждый вид искусства имеет дело со своим особым материалом: живопись – с красками; архитектура, скульптура – с различным строительным материалом. Основным материалом музыки является **звук**. Художнику, создающему произведение искусства, не безразличны свойства того материала, которым он пользуется. От художественного замысла зависит, выбирает ли скульптор бронзу или мрамор, гипс или дерево. Гуашь, акварель, масло – различные виды красок обладают разными свойствами, и эти свойства учитываются живописцем и используются в определенных художественных целях. Нам также необходимо знать **физические свойства музыкальных звуков.**

Слово «**звук**» определяет два понятия: звук как физическое явление; звук как ощущение. В результате вибрации (колебания) какого-либо упругого тела – **источника звука** (натянутой струны, воздушного столба в духовом инструменте, пластинки, мембраны и т.д.) возникает волнообразное распространение продольных колебаний воздушной среды. Эти колебания называются **звуковыми волнами**. Они распространяются от источника звука по всем направлениям (шарообразно). Звуковые волны улавливаются слуховым органом и вызывают в нем раздражение, которое передается по нервной системе в головной мозг, возбуждая **ощущение**звука (ощущение, есть превращение энергии внешнего раздражения в факт сознания).

В природе существует бесконечное множество звуков, воспринимаемых слухом человека, но не все звуки могут служить материалом для музыки. Все многообразие звуков разделяется на три основные категории:

1.Звуки, не имеющие точной высоты (неинтонируемые) – шумовые или шумы (треск, скрип, стук, шорох, гром и т.д.).

2.Звуки, высота которых не фокусирована – звоны;

3.Наиболее существенную роль в музыкальном искусстве играют музыкальные звуки - звуки, обладающие точной высотой, определенной интонацией.

Физический характер музыкального звука определяется четырьмя свойствами:

- **высотой**, зависящей от частоты колебания упругого тела. Чем чаще колебания упругого тела, тем выше звук, и наоборот. В музыке используются звуки различной высоты в пределах от 16 до 4000 гц (частота колебаний - количество периодов за одну секунду, выражаемое в герцах. Период – время полного колебания).Такое ограничение связано с практикой человеческой речи и пения, причем в речи и в пении используются звуки в еще более узких пределах;

- **длительностью**, зависящей от продолжительности колебаний упругого тела. Протяженность звука не может быть короче 0,015-0,020 сек;

- **громкостью,**зависящей от амплитуды колебаний тела (амплитуда колебания – пространство, в пределах которого происходят колебательные движения). Чем шире амплитуда колебания, тем громче звук. Громкость не должна превышать болевого порога. Степень громкости (сила звучания) называется **динамикой**. Различные варианты громкости образуют **динамические оттенки, акценты.**. Варьирование динамики звучания – одно из важных выразительных средств музыки.

pp – очень тихо;

p – тихо;

mp – не очень тихо;

mf – не очень громко;

f – громко;

ff – очень громко;
sf – акцентирование отдельного звука;
rf (rinforzando) – внезапно усиливая звучание;
crescendo – постепенно увеличивая силу звучания;
diminuendo – постепенно уменьшая силу звучания;

- тембром – окраской звука. Для определения особенностей тембра применяют слова из различных областей ощущений, например, говорят: звук мягкий, резкий, густой, звенящий, певучий и т.п. Известно, что каждый инструмент или человеческий голос обладает характерным для него тембром. Звук определенной высоты, воспроизведенный различными музыкальными инструментами, отличается у каждого инструмента своей окраской. Различие тембров зависит от состава **частичных тонов или обертонов**, которые присущи каждому звуку.

Каждый звук представляет собой не один простой тон, а сочетание многих тонов, которые возникают потому, что источник звука колеблется не только как целое, но одновременно также по частям (половинами, третями, четвертями, пятыми и т.д.), колеблющимся в отдельности.

Источник звука, колеблющийся как целое, производит основную частоту, наиболее слышимый звук, кажущийся единственным. Вторые части (половины) производят звуки с частотой вдвое большей, чем основная,

третьи части – втрое, четвертые части – вчетверо большей, чем основная и т.д. В результате таких сложных одновременных колебаний и возникает звук сложного состава.

Все данные составные части сложного звука называются частичными тонами или обертонами. Номер каждого обертона, будучи взят как знаменатель дроби с числителем 1, означает, какой частью источника звука он издается.

Например, состав сложного звука До – 16 обертонов (натуральный звукоряд). Тембр, как окраска музыкального звука, очень важен в театральной музыке. С помощью тембра постановщик может создать нужное настроение, передать национальный колорит (тембра национальных инструментов), воссоздать дух определенной эпохи и времени (тембры старинных или новейших электронных инструментов).

Музыкальная система –отобранный длительной музыкальной практикой человеческого общества ряд звуков, находящихся между собой в определенных взаимоотношениях. В основе современной музыкальной практики лежит система, принятая в европейской, в том числе в русской музыке.

Расположение звуков музыкальной системы по высоте называется **звукорядом**, а каждый звук – его **ступенью**.

Музыкальная система и ее звукоряд сложились прежде всего в результате певческой практики, а потому большая часть системы и ее звукоряда соответствуют тем звуковым высотам, на которых мыслимо человеческое пение. С развитием музыкального искусства развивалась и музыка для инструментов, пополнившая систему и ее звукоряд еще некоторым числом звуков в пределах от 16 до 4000 колебаний в секунду. Тем не менее, звуковая область наиболее выразительной игры на инструментах приблизительно совпадает с той звуковой областью, в которой поют человеческие голоса (приблизительно от шестидесяти до тысячи колебаний в секунду).

Музыка – это своеобразный язык, возникший как и словесная речь, в результате стремления людей к общению между собой, стремления человека передать свои мысли и чувства на языке искусства.

Важнейшее средство общения – слово и ближе всех других видов искусства к нему стоит музыка, обладающая звучащим языком. Этим языком овладевают с детства все люди. В этом заключается важная роль музыки в общественной жизни людей.

В отличие от любого другого, музыкальны язык понятен людям знающим и понимающим музыку. Он состоит не из алфавита, а из звуков и других не менее важных элементов (мелодия, лад, ритм, гармония, тембр, динамика, темп, штрих и др.).

Музыкальный язык – это особенности произведений, которые делают их индивидуальными

МЕЛОДИЯ – это музыкальная мысль, выраженная в одном голосе (чаще в верхнем, но бывает и в нижнем). Подобно тому, как художник изображает мир на холсте красками, так композитор использует для этого музыкальные звуки. Ни одно музыкальное произведение не мыслится без мелодии. Без мелодии нет музыки. Д.Д. Шостакович считал ее «душой музыкального произведения».

Любая мелодия имеет свой рисунок – мелодическую линию. **Виды мелодических линий**: повторение звука; восходящее и нисходящее движение; волнообразное.

Строение мелодии:

МОТИВ – наименьшая часть мелодии;

ФРАЗА – объединение нескольких мотивов.

РИТМ – это чередование звуков и пауз, чаще разных по длительности. Он неотделим от мелодии. Сыграв мелодию известной песни без ритма, и вы увидите, что мелодия без ритма существовать не может. Записывается ритм при помощи длительностей, а они объединяются в небольшие группы и образуют ритмический рисунок (равномерный, пунктирный, синкопированный).

ЛАД – взаимосвязь звуков между собой, их согласованность. Для каждого произведения, в зависимости от его характера, композитор выбирает определенный лад. Если вы слышите музыку светлую, веселую, то это МАЖОР, а если грустную, печальную – МИНОР. Можно сказать, что лад – это характер музыки.

ТЕМП – неразрывно связан с ритмом. Это скорость движения в музыке. Как правило, темп указывается итальянскими терминами и записывается в начале произведения.

Три группы темпов:

1) медленные (adagio - медленно, grave – тяжело, largo - широко)

2) умеренные (moderato - умеренно, andante - не спеша)

3) быстрые (allegro - скоро, vivo - живо, presto – быстро)

Иногда к этим определениям темпа прибавляют такие слова, как molto и assai – очень, poco – немного.

¯ *Слушать: П.И. Чайковский. «Детский альбом»: Старинная французская песенка*

Гармония и полифония. Гомофонно- гармонический склад письма.

ГАРМОНИЯ (*с греч.* стройный) – это аккорды и их последовательность. Аккордом называется созвучие из трех и более звуков. Обычно аккорды сопровождают мелодию, но иногда становятся главным выразительным средством музыки.

ФАКТУРА (*с лат.* изготовление, обработка) – способ изложения музыки, музыкальная ткань произведения. Фактура бывает *одноголосная, аккордовая, гомофонно-гармоническая, полифоническая*.

· Одноголосная фактура чаще всего встречается в народных песнях.

· Аккордовая фактура свойственна хоровой музыке. В инструментальной музыке она иногда передает характер траурного шествия или звучание церковного пения.

· Гомофонно-гармоническая фактура (от греческого «гомо» – один и «фонос» – голос) – музыкальный склад, в котором выделяется главный голос, поддержанный аккордовым сопровождением. Широко используется в вокальной и инструментальной музыке профессиональных композиторов

· Полифоническая фактура (от греческого «поли» – много и «фонос» - звук) – многоголосие, основанное на равноправии голосов. Каждый голос фактуры – самостоятельная мелодия. Сложилась в церковной музыке.

Полифония может быть трёх типов:

1) подголосочная – чаще встречается в народной песне, когда каждый в группе певцов исполняет свой вариант основной мелодии;

2) имитационная – каждый из вновь вступающих на разной высоте голосов повторяет, имитирует мелодию предшествующего голоса;

3) контрастная – в одновременно звучащих голосах могут быть разные мелодии, значительно отличающиеся друг от друга; обычно перед тем как соединить в одновременности контрастные мелодии, композитор знакомит слушателя с ними порознь, по одной.

Фуга (*итал.* бег, быстрое движение) – сложное полифоническое произведение, где голоса перекликаются, догоняют друг друга. Может быть двух-, трех-, четырех- и более голосной.

Одним из видов полифонии является **канон**, где одноголосная тема проводится в разных голосах вступая через некоторый промежуток времени.

СПИСОК МУЗЫКИ: 1. П. Чайковский «Детский альбом» Сладкая греза, Хор; 2. Г. Малер Симфония №1 3 часть; 3. Бел. нар. песня «Купалинка»; 4 М. Мусоргский Опера «Борис Годунов» 1действие 2 картина «В корчме»

Музыкальный стиль.

Понятие стиль многозначно. На сегодняшний день есть много определений его значения: стиль исполнения, стиль письма, архитектурный стиль, стиль жизни, стиль одежды и т.д.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ – совокупность образов и элементов музыкального языка в произведении, которые помогают выявить его индивидуальность.

ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ:

· *национальный*

· *стиль эпохи* («Стилевые направления в европейской музыке с конца 16 по 20 век» см. лекцию 1)

Два вида:

1) большие стили (Ренессанс, Барокко, Классицизм, Романтизм)

2) малые стили (Рококо, Импрессионизм, Символизм и др.)

· *авторский стиль*

СПИСОК МУЗЫКИ :

1. Бел. нар. танец «Лявоніха», 2. Русск. нар. танец «Барыня», 3. Корейская нар. песня «Чонсон ариран», 4. Испанская нар. песня «Sueña la Margarita», 5. L'homme arme (Ренессанс), 6. И.С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга ре-минор. Фантазия (Барокко), 7. В.А. Моцарт. Маленькая ночная серенада (Классицизм), 8. Ф. Шопен. Этюд №12 до-минор «Революционный» (Романтизм), 9. А. Хачатурян. Балет «Гаяне» 3д. Танец с саблями (XX век), 10. К. Дебюсси. Прелюдия «Затонувший собор» (Импрессионизм)

Лекция к теме 2. Звуковысотная организация музыки.

Понятие принципа минимизации позволяет определить звуковысотные отношения между ступенями ладотональной системы и ее центром.

Предварительно отметим, что два понятия – лад и тональность неразрывны и лад сам по себе, может существовать только в виде звукоряда. В этом понимании ладовая система определяется Ю. Н. Холоповым в Музыкальном энциклопедическом словаре.

К такому пониманию теоретики шли достаточно долгим путем, которому когда-нибудь будет посвящено отдельное исследование. То есть, лад или ладотональная система является системой звуковысотных отношений всех ступеней лада по отношению к его центру. В свою очередь, через эту связь определяются звуковысотные отношения ступеней между собой. Центром может быть, как одна ступень – тоника (моноцентр), так и тонический комплекс ступеней (полицентр). Звуковысотные отношения ступеней лада определяются через звуковысотные значения музыкальных интервалов образуемых с тоникой или тоническим комплексом.

В отношении гармонической организации Т. Ф. Мюллер писал: «Она возникает в любом виде многоголосия … и присутствует в скрытом виде даже в одноголосии. … Всякая мелодия таит в себе гармонию; более того, в ней потенциально заключены многие варианты гармонизации»[1].

В свете принципа минимизации можно дополнить цитату из Мюллера тем, что любая нотная запись мелодии, любая последовательность нот может заключать в себе не один мелодический вариант, каждый из которых определяется своей гармонизацией или группой вариантов гармонизации, то есть зависит от выбора гармонического центра – тоники или тонического комплекса.

Естественно, что это также относится и к ладотональным системам.

Обратимся к 12-ступенному звукоряду, построенному от до. В соответствии с принципом минимизации, при принятии первой ступени за центральную – тонику, в нем образуются следующие звуковысотные отношения: до – 1, до# – ?, ре – 9/8, ре# (миb) – 6/5, ми – 5/4, фа – 4/3, фа# – 10/7 или 7/5, соль – 3/2, соль# (ляb) – 8/5, ля – 5/3, ля# (сиb) – 7/4, си – ?. Знак вопроса поставлен у тех ступеней, для которых звуковысотные значения не могут быть определены в непосредственной связи с до. Возможно, возникает вопрос по поводу однозначного присвоения интервалам до-ре значения 9/8 и до-сиb – 7/4. Это объясняется тем, что в данных случаях мы получаем минимальные гармонические отношения в созвучиях подчиненного типа (минимизация по количеству основных тонов в созвучии). Это подтверждается в ходе анализа и переложения в 22-ступенной строй 1-ой прелюдии И. С. Баха. Можно рассматривать это как дополнительное свидетельство, что 9-ый обертон слышен в строении звука и самостоятельно участвует в формировании гармонического слуха, а не в качестве квинты к квинте. Но это касается только связи второй и седьмой ступеней с центром. Для большесекундовых отношений между другими ступенями в рамках ладотональности это значение, в 12-ступенном строе, может быть и иным – 10/9 или 8/7. В этом проявляется организующая сила тонального центра, который оказывает влияние на интонационные отношения между другими ступенями ладотональной системы.

Но существует и обратное действие.

Принцип минимизации действует и при взаимодействии музыкальных ступеней в последовательном движении. В связи с этим, при определенном мелодическом движении может возникнуть ситуация, при которой какая-либо ступень перестанет образовывать с тональным центром интервал с минимальным значением. В этом случае возникает предпосылка к модуляции в другую тональность, которая может быть решена несколькими способами.

Поясним это более подробно.

В «идеально» тональном музыкальном произведении все ступени не только образуют звуковые интервалы с минимальным значением по отношению к центру, но и следуют друг за другом таким образом, чтобы между ними образовывались интервалы также с минимальными значениями – отсюда и наиболее предпочтительное движение – секундовое. Секунда наименее устойчивый интервал и достаточно легко меняет свое звуковысотное значение, под влиянием тонального центра. Например, интервал до-ре, в тональности до, имеет звуковысотное значение – 9/8, а ре-ми – 10/9 (см. ниже). При движении по интервалам больше секунды, может возникать предпосылка к модуляции[2]. Так, например, при движении от тоники до по квинтам, мы приходим в третьем шаге к ля с интонационным значением 27/16 по отношению к центру. Но интервал до-ля стремится к значению 5/3, отсюда происходит нарушение ладотональной связи.

Здесь возникает три варианта дальнейшего развития. Первый – возвращение в тональность с помощью «демодуляционного» движения (пример 1), второй – переход (окончательная модуляция) в новую тональность (пример 2). Второй вариант мы рассматривать не будем, так как закрепление новой тональности вызывает те же требования, что и сохранение старой, то есть минимизация дальнейшего движения по

отношению к новому центру. Третий вариант – считать такое движение не модуляцией, а специфической интонацией в рамках исходной ладотональности. Причем в приведенной нами последовательности движения по квинтам до-соль-ре-ля специфическая интонация может возникнуть не только в интервале до-ля, но и в любой квинте в приведенной последовательности, которую можно трактовать, например, как 40/27. Тогда интервал до-ля получает минимальное значение 5/3. Последний вариант вытекает из идей XX века, но он требует в высшей степени развитого (опытного) слуха и (или) закрепления этой интонации гармоническими средствами. В этом случае понятие модуляции теряет свой смысл, так как все музыкальное построение сводится к централизации относительно одного центра с внедрением в ладотональную систему специфических (диссонантных) интонаций. Следует отметить, что такие звуковысотные вариации в действительности возможны в системах, в меньшей мере с реально звучащим моноцентром, в большей – с полицентром, а не с предполагаемым (мнимым) моноцентром, который возникает в монодии за счет организации мелодического построения и является весьма неустойчивым, то есть склонным к модуляции.

Для малой септимы такой однозначной звуковысотной трактовки по отношению к тональному центру, как для большой секунды, дать нельзя. В ранних церковных ладотональных системах седьмой ступенью была си♭ (в общем понимании VII низкая ступень). Можно предположить, что звуковысотно она трактовалась (воспринималась) как 7-ой обертон. Но нельзя отбрасывать ее трактовку в качестве кварты к кварте, тогда она образует с тоникой звуковой интервал 16/9. Также она может трактоваться как квинта от малой терции (или малая терция к квинте), тогда она принимает значение 9/5. Хотя последние два значения относятся уже, как минимум, к двузвучным тональным центрам, а не к одиночному (моноцентру). В этом отношении малая септима требует отдельного исследования.

Для большой септимы, как и для малой секунды нельзя указать определенного звуковысотного значения, основываясь только на их связи с тоникой. Этих значений достаточно много и более конкретно, по отношению к тонике, они определяются только через связи с другими ступенями.

Для фа# мы имеем два значения, которые равноценны. Это объясняет особое положение тритона – то, что он нес в себе двойственное значение и в прямом соединении с тональным центром не способствовал его укреплению. Но необходимо отметить, что в отдельных музыкальных культурах, например, якутской, звукоряды с амбитусом в тритон занимают наибольшее место в музыкальной практике[3].

Основываясь на изложенном выше, мы можем записать общий вариант звуковысотной организации простейшей объединенной ладотональной системы:

1 – 1;
2 – 16/15, 15/14, 21/20, 25/24;
3 – 9/8, 10/9, 8/7;
4 – 6/5, 7/6;
5 – 5/4;
6 – 4/3;
7 – 7/5; 10/7;
8 – 3/2;
9 – 8/5;
10 – 5/3, 12/7;
11 – 7/4, 9/5, 16/9;
12 – 15/8, 28/15, 40/21, 48/25.

* * *

В европейской музыкальной теории, в качестве основных, исторически определились ладотональные системы, которые принято называть диатоническими. Вопрос о границе между диатоникой и «недиатоникой» открыт и по настоящее время.

Данную проблему достаточно подробно осветил М. Тараканов[4]: «Сама по себе мысль о необходимости расширить сферу применения термина «диатоника», безусловно, закономерна. Существенные трудности возникают в том случае, если диатоническими мы признаем лишь семиступенные звукоряды, заполняющие октаву шагами по секундам. Даже при таком условии трудно ограничиться обычным звукорядом «белых клавиш». Почему, например, нельзя ввести в сферу диатоники гамму мелодического минора или излюбленную гамму Бартока, включающую лидийскую кварту и миксолидийскую септиму? А как быть с восточными гаммами, содержащими нейтральную терцию (например, с арабской гаммой «раст»), или с гаммами, где возникает типичный для музыки Востока ход на полтора тона (увеличенную секунду)?

Вопрос о природе диатоники еще усложняется, если вспомнить о неравномерно темперированных звукорядах, где возникает вариантность ступеней на расстоянии (то есть в разных октавах)»[5].

Мы не будем решать эту проблему, так как в свете современной музыкальной практики этот вопрос не актуален. Наоборот, понятие «диатоника» уже давно не может использоваться в качестве основы для анализа ладовой организации многих современных музыкальных произведений, да и не только современных. Рассмотрим ее организацию с другой стороны.

В первую очередь отметим, что согласно «диатонической традиции» ограничим ее семью ступенями.

Одной из самых простых диатонических ладотональных систем, которая стоит ближе всего к «идеально» тональной, является мажор, точнее квазимажор[6]. Но, в данном случае, его лучше называть лидийским или ионийским ладом[7], чтобы подчеркнуть отличие от ладотональной системы с мажорным трезвучием в основании. Его звуковысотная структура, с центром до, определяется следующим образом:

до – 1, ре – 9/8, ми – 5/4, фа – 4/3, соль – 3/2, ля – 5/ 3, си – 15/8

Очевидно, что в данной звуковысотной структуре, такие мелодические последования, как ре – фа (32/27), ре – ля (40/27), фа – си (45/32), и в обратном порядке, создают предпосылки к модуляции, которые могут быть разрешены по одному из вышеуказанных вариантов. Обратим внимание, что здесь рассматривается не до-мажор, а лад с центром до. Расширение данного лада в сторону хроматики дает нам систему со звуковысотными отношениями указанными выше. Единственное отличие от него, это точное определение звуковысотности си. Такая точность происходит от минимизации интервалов образуемых этой ступенью со всеми остальными, кроме фа. Звуковысотная же конкретизация до# происходит только в музыкальной фактуре, в прямом взаимодействии с нетоническими ступенями, образующими с до# звуковысотно определенные, устойчивые интервалы (больше секунды и меньше септимы).

В исходном диатоническом ладу с центром до, выделяются ступени ми и соль, которые несут звуковысотные функции ближайших обртонов этого центра и гармонически закрепляют тонику а, следовательно, могут и подключаться к ней, образуя трезвучный центр. Данного свойства лишены ступени фа и ля, которые, при включении их в центр, во-первых, лишают до центрального значения и, во-вторых, оказывают влияние на звуковысотное формирование ре (переводя его значение в 10/9 по отношению к до) и си (переводят в значение 40/21). То есть данные ступени оказывают разрушающее действие на интонационную структуру ладотональности с центром до. При подключении же ре к тональному центру, гармоническое ядро становится неустойчивым или интонационно переменным, так как при появлении на данной опоре фа или ля, ре меняет свое интонационное значение с 9/8 на 10/9. Отсюда проистекает единственный простейший вариант гармонического расширения тонального центра от до к до-мажору.

Но при хроматическом расширении лада проявляется различие между этими ладами, то есть между монотональностью до и гармонической тональностью до-мажор. Это отличие заключается в разной звуковысотной организации ступени ляb, в первом

случае 8/5, во втором – 25/16 (через взаимодействие с ми). Кроме того, возникает однозначная звуковысотная трактовка до# – 15/14, через тритоновую связь с соль (10/7) и малотерцовую с ми (7/6). Также получает однозначную звуковысотную трактовку сиb – 7/4, что приводит к потере ее квартового родства с фа. Все это оказывает существенное влияние на звуковысотную организацию в отдельных мелодических ходах, многие из которых интонационно различаются в тональностях до и до-мажор. Поэтому необходимо понимать эти две ладотональные системы, как интонационно различные, хотя они и имеют до определенного предела много общего. Как постановка проблемы соотношения ладотональностей с моноцентром (в монодии этот центр мнимый, ощущаемый) и с гармоническим центром, эта мысль проходит сквозной линией во многих работах Т. Бершадской[8].

Гармоническое расширение тонального центра возможно не только в представленном виде. Просто такое расширение наиболее простое и очевидное, что объясняет выделение мажора (и минора) в качестве основных ладотональных систем. Иные гармонические расширения тоники не только не производят столь яркого подчеркивания тонального центра, а, наоборот, в той или иной мере снижают его значение.

Все вышесказанное в отношении натуральной квазимажорной диатоники с моноцентром до, в полной мере относится и к другой ладотональной системе, которую древние греки называли гиподорийской или эолийской[9]:

ля – 1, си – 9/8, до – 6/5, ре – 4/3, ми – 3/2, фа – 8/5, соль – 9/5;

Мы будем называть ее квазиминорной диатоникой с моноцентром ля. Расширяя центральный элемент до минорного трезвучия, мы получим натуральную минорную диатонику с минорным трезвучием в качестве гармонического центра. Как и в предыдущей ладотональной системе, такое расширение не изменяет звуковысотных значений ступеней лада, но оказывает влияние на звуковысотное положение «хроматических» ступеней. Основное различие между минорной диатоникой и параллельной мажорной проявляется в разном высотном значении интервала до-ре, который в миноре имеет коэффициент 10/9 (в мажоре – 9/8). Это определяет в миноре иные мелодические ходы для создания модуляционных предпосылок, а именно: ре – соль и ре – си; но сохраняется ход фа – си.

Здесь мы, как и в выше рассмотренной ладотональной системе с центром до, получаем простейшее расширение до гармонической тональности с минорным трезвучием в качестве центрального элемента. В целом все рассуждения в отношении мажора правомочны и в отношении минора.

Исходя из этого, мы можем определить критерий для определения родства между ладотональными системами – число интервалов с одинаковыми звуковысотными значениями, образуемыми одноименными ступенями. Так, например, различие между параллельными диатоническими ладотональными системами с моноцентрами ля и до, проявляется только в разном звуковысотном значении интервала до-ре, то есть в разном звуковысотном положении второй ступени в мажоре и четвертой в параллельном миноре.

* * *

Все вышесказанное объясняет причину выделения мажора и минора среди других возможных ладотональных систем с полицентром в основании. Кроме этого, важное значение имела и возможность создания системы функциональной взаимосвязи между трезвучиями построенными по терциям от ступеней входящих в квазимажорный или квазиминорный лады. Такую систему очень сложно создать для аккордов с иным строением.

Мелодия (с греч. - пение, песнь, напев)–основная сторона музыки.

Основа – **Мелос**(Платон, Аристотель).

Со времени Гомера термин используется для обозначения мелодии, напева, способа пения.

В средние века в эпоху Возрождения употребляются термины «мелодия» и «мелос».

В XVI-XVII устанавливается современная терминология – мелодия, мелодика, мелизматика.

В русской культуре – песнь, напев, голос.

В конце XVIII – термин «мелодия».

В 10 –е годы XX века Асафьев возвращается к греческому термину «мелос», так он называет свои труды. **Мелос** – стихия мелодического движения, певучесть, переливание звука в звук.

Основные значения термина:

1. **Мелодия** – это последовательный ряд звуков, связанных между собой в единое целое (мелодия – линия), в противоположность гармонии (аккорду, как объединению звуков в одновременности). Так понимал мелодию Чайковский: сочетание звуков, в котором звуки следуют один за другим.
2. **Мелодия -** это главный голос;
3. **Мелодия**– смысловое и образное единство;
4. **Мелодия** – это развернутое во времени неделимое целое;
5. **Мелодия** – это эстетическая ценность музыки.

Мелодия – это одноголосное последовательность звуков, организованно логически стройная художественное целое на основе их интонационной связи. Мелодия тесно связана с речью, со стихом и телодвижением.

Совпадают особенности структуры и соц. функции:

1. Речь и мелодия обращаются к слушателю, то есть являются способом общения.
2. Речь и мелодия оперируют звуковым материалом
3. Определяет эмоциональный тонус;
4. Важное значение имеет высота звука, ритм , громкость, темп, тембр, расчлененность, логическое соотношение частей. Совпадает и средняя величина фразы;
5. Имеют интонационную природу (*Асафьев «музыкальная форма как процесс»* - интонация).

Отличие мелодической и речевой интонации:

1. Мелодическая интонация оперирует тоном фиксированной высоты;
2. Опирается на музыкальный интервал, ладово и ритмически организовано;
3. Специфическая музыкальная структура.

Структура мелодии

Мелодия – сложное комплексное средство, кот-е вбирает в себя ладогармонические явления (лад, тональность, интервал, метр, ритм, синтаксис, жанр, динамика, штрихи, тембровая окраска, особенно фактура). Эти элементы принадлежат мелодии и представляют собой отдельные образования. Только звуковысотная линия принадлежит к мелодии. В анализе структуры необходимо обращать внимание на речевые подъемы и спады.

Единство и определенность приводит к притяжению звукового потока к четко фиксированной опорной точки – **мелодическая тоника**. В мелодии несколько устоев. Специфическое средство мелодии – ход секунд, обр, мелодический строй. Древнейшей моделью мелодии является нисходящая линия (первичная – *Шепкер,* ведущая опорная).

Мелодия – украшение (Мелизматика, движение по аккордам).

Эволюция мелодии

Совпадает с основными этапами истории музыки:

1. Первая типологическая модель формируется в народном творчестве + в фольклоре (диатоника, поступенное движение). В русской мелодии ход по звукам аккордов, квадратность, четкая, мотивное членение;

2. В древнем Востоке опирается на принцип лада модели. Лад – модель многократно повторяемый структурный остов. Это звукоряд нисходящий, кот-й является моделью для построения композиции.

В индии – «рага», «макам, мукам, мугам» - в арабо-персидской культуре;

3. Мелодия античности. Базируется на богатейшей ладовой культуре. Существует понятие рода: 1) *хроматический* (1/2 тона и 2 полутона); 2) *диатонический* (тон – тон - полутон); 3*) гармонический* (два тона –два ¼ тона).

Количество интервалов неизменное. Линия имеет нисходящую направленность. Мелодия зависит от слова и телодвижения. Большую роль играет ритм, кот-й регулирует порядок временных отношений.

Григорианский хорал. Христианско-литургическое назначение. Мелодия противопоставляется античной мелодии. Имеет предельное отречение от телесно-двигательных элементов, сосредоточенность на смысле слова, погружение в созерцание. Отсутствует действенное начало. Ладовая основа – церковные тоны (лады народной музыки). Линия мелодии имеет уравновешенный характер, часто встречаются аркообразные построения. Ритмика не фиксируется , ибо зависит от текстового ритма. Соотношение текста и музыки: 1) речитация, псалмодирование; 2) пение

Мелодика полифонических школ эпохи Возрождения. Связанна с григор. хоралом, но отличается образным содержанием, обусловленным эстетикой гуманизма. Живет в условиях многоголосиях. Ладовой основной являются те же 8 церковных тонов + эолийский, ионийский. Мелодия опирается на диатонику. Вводнотоновость. Мелодия миниатюрна, не нуждается в гармонической опоре, допускается любые контрапункты, общий контур мелодий – парящий, волнообразный, без экспрессивных нагнетаний, безкульминационный. Стабильная ритмическая организация. Запрещаются повторения. Главная цель – разнообразие, следовательно, непрерывное обновление исключает метрическую и структурную симметрию, периодичность, квадратность.

Мелодика древнерусского певческого искусства. Ладовой основой является обиходный звукоряд. Ряд – G-A-H-C-D-E-F-G-B-C1-R2- не октавный, а квартовый. Состоит из 4-х согласий, одинаковой структуры. (Четыре ионийских тетрахорда, соединенных слитным способом, нижний звук верхнего становится верхним). Мелодии классифицируются по принадлежности по одному из 8 гласов. **Глас**– совокупность определенных попевок (погласиц). Обычно их несколько десятков в каждом гласе и группируются по две, по три попевки (вокруг мелодической тоники). Мелодия характеризуется плавностью, преобладают поступенное движение, избегаются скачки, хотя иногда встречаются ходы на четыре, три. Мелодика вокально одноголосна. Музыкальный ритм определяется текстом. Мелодия в целом – вариантная разработка попевок, характерен принцип неповторности.

Европейская мелодика XVII+XIII живет в условиях многоголосной ткани. Ладовая основа – мажоро-минорная система. В анализе различают структурные уровни: 1)**линиарноэнергетический** –подъемы и спады, конструктивный секундный остов; 2) **метро-ритмический** – синтаксис, расчлененность мелодии; 3) **ладовый** – мелодия основывается на тональнофункциональных связях. Тесно связана с гармонией. Мелодия – горизонтальная проекция гармонии. Мелодика этого типа прошла ряд историко-стилистических стадий: *1) барокко; 2) рококо; 3) венский классицизм; 4) романтизм.*

Общность представлена:

1. связь интонации с бытовой сферой народной музыки;
2. значение ритма, танца и марша;

3. формообразующая роль метра и ритма;

4. сложная метро-ритмическая организация;

5. метро-ритмическая повторность;

6. квадратность как строение как структурный ориентир.

7. появление в мелодии гармонических функций

8. Мелодия XX-XXI века. Отличается необычной разнообразностью. В качестве истока: 1) архаические слои народной музыки; 2) мелодическая внеевропейской музыкальной культуры.; 3) джаз; 4) массовые жанры.

В качестве ладовой основы:

1. современная тональность;

2. новомодальность (возрождение модальной музыки эпохи Средневековья);

3. сериальная (серийная основа, 12ти тоновая); Серия – ряд неповторяемых звуков. Если этих звуков 12, то имеем додекафонию.ю 4. нет общих признаков

5. не можем говорить о мелодии в традиционном понимании.

Методические материалы

Техническое сопровождение сценического представления

Тема 1. Подбор звукового оборудования для концертной деятельности как средства преподаваемого учебного предмета для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса.

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.

Методические материалы

Технологии музыкального и художественного образования

Лекция 1.Особенности педагогических технологий в сфере музыкального и художественного образования.

С изменением основной парадигмы современного образования, направленной на обучение и воспитание креативной, толерантной, коммуникабельной личности, овладевающей ценностями мировой и отечественной культуры, имеющей свою активную жизненную позицию, происходит переход с обучающей деятельности учителя, преподавателя на познавательную деятельность учащегося, студента. В настоящее время перед системой музыкального образования стоит задача не только сохранения лучших традиций музыкальной педагогики, но и обобщения, внедрения в практику наиболее эффективных современных технологий.

Термин «педагогические технологии» появился около сорока лет назад в США и трактуется по-разному, так например, А. К. Колеченко под педагогической технологией понимает «набор операций по конструированию, формированию и контролю знаний, умений, навыков и отношений в соответствии с поставленными целями». При этом цели должны быть конкретны и измеримы, операции воспроизводимы,

чтобы другие педагоги могли воспользоваться этими технологиями. Хотя творчество педагога приветствуется, субъективизм педагога должен быть сведен к минимуму. В новом и более широком смысле педагогическая технология рассматривается «как систематический метод планирования, применения и оценивания всего процесса обучения и усвоения знания путем учета человеческих и технических ресурсов и взаимодействия между ними для достижения наибольшей эффективности образования».

Основные признаки педагогических технологий: концептуальность, системность, дидактическое целеобразование (дидактические процедуры, содержащие инструменты мониторинга эффективности учебного процесса), инновационность, оптимальность, корректируемость, воспроизводимость, управляемость, эффективность. В задачу педагога входит серьезная подготовительная работа, направленная на выявление целей и задач, принципов и методов обучения, содержания занятий, проектирование конкретных перспектив, выбор тематики проектов, расширяющих кругозор обучаемых, конструирование и структурирование конкретных операций на занятии. В этих условиях на первое место выходит сотрудничество педагога нового типа и ученика, своеобразный образовательный диалог участников педагогического взаимодействия, формирование единого эстетического пространства, образовательной социокультурной среды, координация аудиторной и внеаудиторной работы, учебной и внеучебной деятельности.

В последние годы поток технологий настолько возрос, что возникла необходимость в их классификации, анализе направлений. Этими проблемами занимались В. Г. Гульчевская, В. П. Беспалько, Г. К. Селевко, В. Т. Фоменко. Классифицируются технологии в зависимости от

направленности на обучение, воспитание, развитие, диагностику. Анализируя технологии в системе музыкального образования, мы опирались на работу Селевко Г. К. «Современные образовательные технологии», обобщающую известные технологии. Наиболее соответствует реалиям современного музыкального образования классификация по следующим основаниям:

- по уровню применения: общепедагогические, частнометодические (предметные) и локальные (модульные) технологии;
- по философской основе: гуманистические, антропософские;
- по ведущему фактору психического развития: социогенные, психогенные;
- по научной концепции: интериоризаторские, развивающие;
- по ориентации на личностные структуры: информационные, операционные, эмоционально-художественные и эмоционально-

нравственные, технологии саморазвития, эвристические (развитие творческих способностей) и прикладные (формирование действеннопрактической сферы);

- по характеру содержания и структуры: обучающие и

воспитывающие, общеобразовательные и профессиональноориентированные, частнопредметные, а также монотехнологии

(базирующиеся на доминирующей концепции), политехнологии

(содержащие элементы различных монотехнологий), проникающие (технологии, элементы которых включаются в другие технологии в качестве своеобразных катализаторов);

- по типу организации и управления познавательной деятельностью: цикличное взаимодействие педагога с обучающимся (с контролем,

самоконтролем и взаимоконтролем), направленное взаимодействие (индивидуальное), автоматизированное (с помощью учебных средств);

- по способам, методам, средствам обучения: программированного

обучения, проблемного обучения, развивающего обучения,

саморазвивающего обучения; диалогические, коммуникативные, игровые, творческие;

- по категории обучающихся: массовые (традиционные) школьные, технологии компенсирующего обучения (педагогической коррекции, поддержки, выравнивания), технологии продвинутого уровня (углубленного изучения музыкальных предметов, профессионального музыкального образования).

Несмотря на значительный перечень оснований, по которым классифицируются технологии, он не отражает всего многообразия современных инноваций в многоуровневой системе музыкального образования, представляющей собой целостную, преемственную по возрастным критериям и уровню подготовки систему, интегрированную в общую систему образования и профессиональной подготовки. В рамках настоящей статьи рассмотрим технологии, наиболее активно используемые в музыкальном образовании: мультимедийные, технологии модульного обучения, этнопедагогические технологии, в которых используются методы народной педагогики.

Мультимедиа-технологии по сравнению с другими имеют преимущество - интерактивность, предполагающую возможность учащимся вмешиваться в процесс обучении в виде вопросов и ответов. «Под мультимедиа-технологией понимают совокупность аппаратных и программных средств, которые обеспечивают восприятие человеком информации одновременно несколькими органами чувств. При этом

информация предстает в наиболее привычных для современного человека формах: аудиоинформации (звуковой), видеоинформации, анимации

(мультипликации, оживления)». Отличительной особенностью таких технологий является многофункциональность, гибкость и универсальность, возможность индивидуального подхода,

интенсификации учебного процесса, обогащения информационной среды.

Особое значение в разработке педагогических технологий в системе музыкального образования приобретают аудио- и видеоучебные материалы, которые связаны с уровнем технической оснащенности учебного заведения, наличием не только магнитофона, видеомагнитофона, но и лазерных компакт-дисков, компьютерных обучающих программ, позволяющих осуществлять дифференцированный подход к каждому учащемуся, дать ему возможность самостоятельно совершенствоваться. Нет необходимости доказывать, насколько более эффективным становится процесс усвоения нового музыкального материала в сочетании с видеоинформацией, анимацией, насколько активизируется внимание учащихся к содержанию излагаемого преподавателем учебного материала, повышается интерес к новым знаниям. Процесс обучения приобретает более эмоциональный характер, больше органов чувств принимают в нем участие, что повышает качество запоминания музыкального материала.

Сложность применения современных мультимедиа-технологий заключается в том, что далеко не каждый преподаватель владеет в достаточной степени компьютерными технологиями, программным обеспечением. Нужны специалисты в области музыкального образования, способные использовать такие технологии. Важной особенностью применения компьютерных технологий также является перестройка перцептивного и психологического аппарата обучающегося в

специфически виртуальный режим. Подготовительной стадией

практического применения компьютерных технологий может стать дидактическая игра.

Тема 2. Мультимедиа технологии.

Характеристика мультимедийных технологий – основа развития информационного направления. Сегодня это одно из наиболее перспективных, популярных, непрерывно развивающихся направлений информатики. Под данным понятием подразумевается создание продукта, который путем внедрения и использования новых технологий, набора изображений, текстов и данных, сопровождающихся звуком, видео, анимацией и прочими визуальными эффектами, информирует аудиторию.

Мультимедийные технологии включают также интерактивный интерфейс и прочие механизмы управления. С целью того, чтобы лучше разобраться и понять, какие существуют виды мультимедийных технологий, следует определить и выделить основные направленности их использования. Это действительно важно.

Виды мультимедийных технологий

Применение мультимедийных технологий подразделяется на:

- общее или индивидуальное пользование;
- для профессионалов или для рядового потребителя;
- для применения интерактивного и неинтерактивного;
- для использования информации по месту или на расстоянии.

Стоит более подробно остановиться на каждом из перечисленных пунктов.

1. **Технологии общего или индивидуального пользования**. Касательно технологий общего пользования можно выделить следующие виды: интерактивные терминалы, некоторые технологии презентаций посредством компьютера, те, что ширятся по сетям. В свою очередь, к технологиям индивидуального пользования можно отнести мультимедийные рабочие места, учебные классы, мультимедийные компьютеры для ведения различных документов. К основным местам их применения можно отнести общественные зоны, а также дома и рабочие места потребителей.
2. **Технологии для профессионалов и рядовых потребителей**. В эту категорию можно отнести рабочие зоны мультимедиа (компьютерная графика, проекты и т.п.). Также сюда могут входить системы, применяемые не знатоками. Они, как правило, используются в общественных местах, это системы со встроенными микропроцессорами, которые предназначены для функционирования в быту. Это игровые приставки, CD-I, Play Station.
3. **Использование информации по месту и на расстояниях**. Стремительное развитие на начальном этапе мультимедиа можно объяснить быстрым процессом развития стационарных компьютеров, которые сегодня есть дома у каждого. Тогда стала вероятной запись и хранение информации на специально предназначенных компакт-дисках. Современность диктует свои правила. Сегодняшнее стремительное развитие цифровых сетей средней и высокой пропускной способности позволяет говорить о стремительном развитии дистанционных мультимедийных технологий.
4. **Применение интерактивных и неинтерактивных технологий**. Подходя к данной категории, следует акцентировать внимание на том, что большое количество специалистов не согласны с тем, что неинтерактивные системы можно назвать мультимедийными. Но важно понимать, что их количество может существенно

увеличиться. Так, неинтерактивные мультимедиа применяются для привлечения внимания и развлечения аудитории посредством демонстрации презентаций и выставок.

Особенно важно понимать, в чем заключается роль мультимедийных технологий. На этом следует остановиться более подробно.

Значение и роль мультимедийных технологий

Значение мультимедиа сегодня достаточно велико. Одной из основных сфер, где данные технологии проявили себя, можно назвать образовательную. Их сегодня очень активно внедряют и успешно применяют для обучения. Разрабатываются новые эффективные и действенные средства подачи информации и ее донесения до учеников.

Так, одним из распространенных и привычных сегодня способов внедрения в образовательный процесс можно назвать презентацию.

В ходе проведения на экранах больших масштабов предлагается информация для изучения. Такая мультимедийная технология, как презентация, может проходить на разных этапах обучения:

- в момент актуализации опорных знаний;
- в ходе фронтального опроса осуществляется вывод текста вопроса на экран, а после достоверного ответа учениками происходит переход по гиперссылке к слайду с визуализацией ответа.
- под видом фреймовых опор отображаются этапы решения задач, от которых быстро можно перейти на слайд с новыми начальными условиями или рисунком, а после продолжить решение.

Такой подход способствует существенной экономии времени, которое отводится на занятие. У преподавателя появляется возможность оценить уровень знаний большего количества учеников.

И это лишь один пример. Роль мультимедиа достаточно велика во всех сферах жизнедеятельности в современном мире.

Перспектива применения мультимедиатехнологий видится в дальнейшем освоении следующих музыкальных компьютерных средств: музыкальных редакторов, энциклопедий, игровых программ, программ-тестов и викторин, комбинированных программ. Для студентов музыкальных училищ и колледжей перспективным является метод моделирования музыкальной действительности, который интегрирует в себе широкое разнообразие различных форм и методов, позволяет создавать собственные оригинальные обработки, оркестровые трактовки своих сочинений, импровизационные разработки, новые звуковые композиции в компьютерных интерпретациях.

К современным технологиям, используемым в музыкальном образовании, можно отнести модульное обучение, впервые появившееся в Англии и Америке в 60-е годы XX столетия. Такой вид обучения наиболее приемлем в системе высшего образования. Его особенностью является систематизирование и структурирование учебного материала таким образом, чтобы он содержал относительно самостоятельную часть содержания учебной дисциплины. При наличии соответствующих методических пособий функции преподавателя становятся консультативно-контролирующими.

В идеале каждый элемент модуля должен иметь соответствующее программное обеспечение. Особое значение приобретают модульные программы разного уровня сложности, связанные с компьютеризацией музыкального образования. Здесь важно сочетание традиционных форм и методов обучения музыканта с новыми принципами

компьютеризированного обучения. Переход на такую образовательную модель, как уже отмечалось выше, сопряжен с трудностями технического характера и подготовкой соответствующих специалистов.

Тема 3. Этнопедагогические технологии

В современных условиях реализации Приоритетных направлений развития образования, интенсивных изменений в образовательной сфере, выдвигаются новые требования к регулированию образовательными процессами. На смену жестко

регламентированной системе управления, характерной для прошлых лет, приходят новые, более мобильные технологии.

Новая образовательная парадигма, ориентированная на личность, ее целостность и развитие, на первый план выдвигает проблему поиска эффективных педагогических технологий формирования интеллектуального потенциала Новой России.

Сложность, многоаспектность и взаимозависимость проблем, определяющих характер практических преобразований в сфере качества образования, требует новых идей и подходов [1]. Одним из возможных условий обеспечения высокого качества процесса обучения является применение эвристических педагогических технологий, опирающихся на педагогический опыт народной мудрости. В данной статье исследуются разработанные автором этнопедагогические технологии, основанные на использовании в современном учебном процессе приемов народной педагогики (этнотехник), востребующих биопотенциал обучающихся.

Технологию можно определить, как учение о мастерстве. Термин «технология» произошел от двух греческих слов: techne - искусство, мастерство, умение и logos - понятие, умение, наука. Ранее это понятие употреблялось применительно только к техническому мастерству, позволяющему так построить систему действий, чтобы достигалась наибольшая эффективность. Этот термин стал популярным в последнее время, так как технологии в силу своей нацеленности на качественное массовое производство определяют стиль, уровень, а для некоторых людей и смысл жизни. Широко этот термин стал использоваться и в педагогике.

Среди технологий, заслуживающих особого внимания -этнопедагогические. Это связано с возрастанием национального самосознания в России, необходимостью приобщения учащихся к общемировым ценностям через свою национальную культуру. «Этнопедагогика представляет собой научный взгляд на явление воспитания и анализирует социальные и педагогические процессы, взаимосвязи, взаимодействия, взаимовлияния педагогики с культурными традициями народа».

Нарастающие интеграционные тенденции в рамках мирового сообщества, резко возросшее этническое самосознание все более акцентируют внимание на развитии национальных культур. Именно многообразие культур дает основание говорить о поликультурном образовании, органически связывающем все виды культур в едином видении.

Исследования показывают, что в основании тенденций гуманизации и возрастания роли этнических факторов лежат три основные причины их возникновения:

• осознание кризисного характера развития человеческой цивилизации, проявляющегося в обострении и актуализации целого ряда политических, экономических, национальных, духовно-нравственных и других проблем;

• переоценка исторического опыта и выработка новых, отвечающих современным аспектам жизни человеческого общества культурно-ценностных ориентации развития, связанных с резким возрастанием роли антропоидных факторов в процессе дальнейшей эволюции планеты;

• интенсификация процесса познания и интеграция научного знания.

Однако разграничивать проблемы воспитания на этнические компоненты представляется нецелесообразным, поскольку воспитание — процесс интегрированный, направленный на формирование всесторонне развитой, планетарно значимой личности. Важно, чтобы национальное воспитание выступало не как результат процесса обучения, а как первоочередное средство приобщения к мировой культуре. То есть современная модель национального образования должна базироваться на принципах этнокультурной идентификации и интеграции в мировое сообщество. Анализ генезиса этнопедагогических теорий позволяет сделать вывод о том, что, прежде чем индивид сопоставит себя с мировой, общечеловеческой, планетарной культурой и узнает «язык» другой культуры, необходимо, чтобы он встретился со своей национальной культурой. Только гуманизация

и гуманитаризация образования представляет широкие возможности для передачи подлинного этнокультурного плюрализма.

Необходимо реализовывать выстраданную человечеством прописную истину: культура — не технический прогресс, не танки, не самолеты и не сверхдальние ракеты, хотя и это значимо, а уровень развития нравственности, морали, зародившихся и развивавшихся на протяжении тысячелетий в лоне соответствующих цивилизаций.

В процессе этнопедагогизации школы доминирующее значение имеет учет психологических особенностей учащихся.

Этнопедагогическое обоснование воспитания — сложнейший процесс, и одним из его механизмов является внедрение в систему воспитания накопленных народом приемов и методов воспитания достойного члена общины, передаваемых из поколения в поколение и усваиваемых в конкретной жизненной действительности. Это не что иное, как передача социального опыта, норм индивидуального и общественного поведения, традиционного образа жизни и этнической идеологии.

Этнопедагогика выражает освященный вековыми традициями взгляд на взаимоотношения природы, человека и общества. Следовательно, она выражает интересы всех слоев народа, его педагогические взгляды, педагогику семьи, рода, племени. Эта педагогика учитывает особенности национального характера, представления и взгляды на сущность воспитательного процесса, находящиеся на уровне т. н. «обыденного сознания». Известно, что эти идеи, представления и взгляды не выступают как четко оформленная педагогическая система, а проникают в систему воспитания сквозь призму конкретных вопросов, более глубоко затрагивающих интересы народа на том или ином этапе исторического развития. Отсюда следует, что функция народной педагогики проявляется при решении практических воспитательных задач в повседневной жизни и способствует проникновению в сознание людей различных аспектов умственной, нравственной, экологической, эстетической и физической культуры, трудовых навыков.

Близкое по смыслу понятие народная педагогика предполагает использование воспитательных традиций конкретной этнической группы, в то время как этнопедагогика рассматривает систему воспитания и образования разных народов. Ценность народной педагогики заключается в ее связи с духовной культурой конкретного народа, его обычаями, традициями, ментальностью. Знакомство с духовной культурой разных народов способствует воспитанию своеобразного этнокультурного плюрализма, формированию толерантности, интеграции с мировой, общечеловеческой культурой.

Этнокультурное своеобразие региона, его самобытность особенно ярко проявляются в региональной музыкальной культуре. Отличительной чертой музыкальной культуры Кубани является ее полиэтничность, полифункциональность. Из поколения в поколения передаются духовные ценности, становясь фактором социально-культурного развития региона, интеграции в мировое культурное пространство. Традиционная музыкальная культура Кубани имеет богатые песенные традиции, в

которых тесно переплетаются интонации не только народов Северного Кавказа, но и других народов, проживающих на территории края. Профессиональное музыкальное искусство региона вобрало в себя все своеобразие культуры европейского, отечественного и северокавказского искусства. На Кубани изучение этой проблемы связано с именами Н. Р. Туравец, В. Г. Захарченко, Н. И. Бондаря, В. И. Лях и других исследователей, авторов монографий, учебных пособий, статей.

С введением в общеобразовательных школах Краснодарского края дисциплины «Кубановедение» в 2006 году в помощь учителю музыки в Краснодаре было издано учебное пособие, составленное доцентом Е. В. Покладовой и профессором В. А. Фролкиным [6]. К пособию прилагается фонохрестоматия, включающая необходимый музыкальный материал, специальный раздел пособия содержит материал о музыкальной культуре Кубани. Тематика этого раздела посвящена музыке для детей, изучению народной культуры, песенному и хоровому творчеству кубанских композиторов,

музыкальному театру. Важно, что все вышеперечисленные технологии обучения интенсивно используются при изучении истории и культуры Кубани в общеобразовательных школах региона, в системе дополнительного образования, в ДМШ и ДШИ, в высших и средних учебных заведениях. Отбор произведений, включенных в пособие, проходил на ценностно-ориентированной основе, позволяющей оказывать воспитательное воздействие на детей школьного возраста. Отдельные темы учебного пособия посвящены творчеству известных композиторов -Г. Ф. Пономаренко, Г. М. Плотниченко, деятельности Кубанского казачьего хора и его руководителя В. Г. Захарченко и др. [7].

Большая работа по изучению музыкальной культуры Кубани проводится и в сфере профессионального музыкального образования. В

2010 г. появляется учебно-методическое пособие «Культурное наследие Кубани» Э. Г. Отяковской, адресованное студентам высших и средних музыкально-педагогических учебных заведений, а также учителям музыки и преподавателям ДШИ, ДМШ. Следует отметить, что данное пособие является текстовым сопровождением электронной версии мультимедийнометодического комплекта [8]. В Краснодарском государственном университете культуры и искусств читается курс «Музыкальная культура Кубани», в котором изучаются особенности кубанского фольклора, произведения профессиональных композиторов, творчество известных художественных коллективов и исполнителей.

Анализ современных технологий обучения в образовательном пространстве школа - училище - вуз позволил определить приоритетные направления в многоуровневой системе музыкального образования, ответить на вопросы, как наилучшим образом организовать учебную деятельность в сфере музыкального образования для достижения поставленных целей с учетом реальных потребностей конкретного региона. Вместе с тем, следует отметить, что настоящая статья не содержит исчерпывающей информации и лишь позволяет наметить основные тенденции современного музыкального образования: ценностноориентированный подход к получаемым знаниям в области музыкальной культуры; дифференциация и интеграция процесса образования и воспитания личности, творческий синтез образовательных проектов, вариативность образовательных программ и технологий обучения.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Искусство сценографии

Практические интересы развивающегося искусства спонтанно выдвинули сценографию в качестве базовой основы планирования и разработки художественных спектаклей, анимационных программ, выставочных мероприятий и т.п., ее суммарная многозначность только подтверждает необходимость в дальнейшем развитии сценографической деятельности. Поэтому значимость сценографии в понимании и восприятии художественного замысла и для реализации пространственного решения по задумке автора очевидна. Сценография должна включать сценическое оформление как необходимый момент художественной целостности любых постановок, она должна сформулировать принципы деятельности актеров и участников спектакля, выступления во время его проведения. Пространственное решение каждого мероприятия должно отвечать выбранной тематике и действиям участников в структуре выступления в целом. В самом общем определении сценография – это вид художественной деятельности, в основе которого заложено оформление спектакля, выступления, создание изобразительного образа, который воспринимается зрителями и участникам как единое целое, существующее в сценической форме, времени и пространстве. Сценография – это наука о художественно-технических средствах создания и проведения спектакля. Все художественно-декорационные и технические средства, которые используются в реализации сценической программы или мероприятия, рассматриваются сценографией как элементы, создающие художественную форму представления.

В практическом плане сценография представляет собой создание зрительного образа представления посредством оформления места проведения декорациями, освещением, постановочной техникой, а также посредством создания костюмов актеров в духе сценария. Фактически, постановка спектакля и создание правильного восприятия у зрителей и участников зависит от того, насколько органично подобраны элементы представления в процессе сценографии. Сценография означает создание зрительного образа посредством декораций, костюмов, освещения и постановочной техники. Особая зрелищность, сложные эффекты требуют работы сценических механизмов, которые могут сменить декорации за занавесом или на глазах у публики. Сценография появилась в Древней Греции, возможно, происходит от термина "скенография", который в свое время понимался как "роспись сцены", то есть применение "живописных перспектив" в оформлении сцены.

На первый взгляд, сама структура слова сценография намекает на специфику деятельности художника по оформлению. Но если понимать сценографию только как художественное оформление, то возникает вопрос – сводится ли сценография только к декорации и костюмам актеров. Однако, значение сценографии в структуре спектакля и представления шире, так как изображаемое на декорациях – это, прежде всего, развитие действий актеров в определенной пространственной среде в рамках тематики выступления. То есть, на самом деле, сценография – это термин, содержание которого значительно шире, чем прямое значение слова. Содержание сценографии в структуре спектакля означает не только изображение на декорациях и костюмах, но и постановочную деятельность актеров. Причем все это осуществляется в рамках, заданных темой представления. К тому же, если декорации создаются, в основном, на изучении материала различных художников, иллюстраторов и т.п., то сценография в целом должна ориентироваться на всю пространственную трактовку спектакля, на все то, что формирует визуальную значимость постановочного образа. Простейшим примером представления может служить Новогодняя Елка. Например, внезапное появление сотового телефона у Деда Мороза на новогоднем празднике уничтожит созданный образ. Однако, если обставить это как шутку и адаптировать программу к современным особенностям, это будет воспринято зрителями адекватно и не создаст неприятного впечатления. Типы

сценографии Сценография может быть трех типов: подробная сценография, лаконичная сценография; минимальная сценография.

Подробная сценография включает в себя полное оформление места проведения спектакля в соответствии с его программой, костюмированных участников, детально проработанный сценарий, скоординированные действия всех актеров на каждом этапе и полное отсутствие внешних воздействий в период выступления. Подобные методы применяются для постановок серьезных тематических спектаклей с полным соответствием антуражу. Лаконичная сценография означает общее оформление места проведения спектакля без внимания к деталям, слабо детализированные костюмы актеров, общий сценарий с основными репликами актеров. В основном спектакли и выступления такого уровня организуются на корпоративных и социальных мероприятиях. Минимальная сценография подразумевает выступление актеров без костюмов, без оформления места проведения спектакля. Фактически, минимальная сценография – это выступление на заготовленной сцене под музыкальное сопровождение. Такой подход применяется в самых простых спектаклях и выступлениях, например, анимационных программах, проводимых по схеме ведущий – актеры – зрители – конкурсы – призы. Вообще в сфере социально-культурного сервиса и туризма термин сценография получил широкое распространение. Часто этим термином обозначают один из ключевых моментов анимационных программ – пространственное решение мероприятия. Современная сценография Отчасти данный термин ограничивается в своем содержании, потому что отсутствует единая теоретическая база по данному направлению. Несмотря на то, что эта составляющая театрального искусства существует с самого момента зарождения театра и спектаклей, сценография не может похвастаться сколько-нибудь детально проработанной теоретической концепцией. Напротив, прикладные аспекты сценографии подробно и детально проработаны. Современная сценография включает в себя систему элементов, обеспечивающих эффективность проведения спектакля и выступления. Несмотря на это, многие подразумевают под сценографией исключительно декорационное искусство. Это в корне неверно. Термин "декорационное искусство", буквально обозначает "декорировать, украшать что-то" и относится в основном к театральным приемам украшениям. Собственно, театральные приемы сценографии и положили начало сценографии во всех других сферах, связанных с представлениями и выступлениями. Например, развлекательный сервис позаимствовал театральные методы и подходы для оформления мероприятий. Однако декорационное искусство – это только часть театральной сценографии, а не ее полное содержание. Поэтому сценография – это не только декорирование места проведения спектакля, выступления, представления или иного мероприятия, так как, на самом деле, это не отвечает своей сути, а лишь характеризует определенный прием подготовки места проведения. Сценография включает в себя эстетическую позицию определенной тематики, в рамках которой проводится спектакль или выступление. Следовательно, универсальность применения сценографии весьма условна, поскольку то, что должна включать сценография, зависит от концепции спектакля. Замысел режиссера заставляет актеров и зрителей учитывать пространственную и тематическую определенность спектакля. Поэтому классическое восприятие окружения изменяется, благодаря чему и становится возможным ощущение у зрителей и участников причастности к действию. Это залог успеха любого спектакля и выступления, который обеспечивает сценография. Утверждение новых задач и возможностей, стоящих перед современным театром и актерским мастерством, возможно за счет расширения возможностей сценографии. Необходимо развитие визуальной значимости художественных образов, целостности представления и постановки, а также интерактивности общения актеров и участников со зрителями. Если есть пространство, созданное посредством сценографии, где разворачивается действие художественной постановки, то оно уже влияет на образ и восприятие у зрителей и участников. Поскольку художественная деятельность весьма характерна и отличается от, например, игры актеров

в кино, то сценография должна помогать актерам реализовать свое исполнительское мастерство. Поэтому сценография имеет ярко выраженную зависимость от художественного контекста постановки, обусловленную характерными особенностями организуемого выступления. В результате, развитие сценографии осуществляется за счет того, что с каждой новой художественной постановкой сценографии ставятся новые задачи, и каждый раз они становятся более сложными и комплексными. На практике, отдельная должность сценографа в деятельности театральных, цирковых и иных художественных групп выделяется только в крупных учреждениях культуры и социально-культурного сервиса. Также должность сценографа есть в крупных предприятиях, занимающихся организацией праздников и мероприятий, в том числе в крупных отелях, санаториях и т.п. Сценограф в таком случае является своеобразным постановочным технологом, архитектором, конструктором и инженером проводимых представлений и мероприятий. В небольших творческих коллективах функции сценографа выполняют сами их члены и актеры. В их задачи входит и оформление пространства, выделяемого для проведения выступления, и создание целостного художественного образа проектируемой постановки. Максимум, что делается вне художественной группы, это изготовление декораций. При этом любой профессиональный художник способен выполнить художественное оформление декораций, если перед ним четко поставлены цели и задачи оформления. Однако художник не сможет передать дух декораций, просто воплотив идеи в виде художественных декораций. Поэтому сценография не заключается только в декоративном оформлении пространства. Однако к сценографии постоянно выдвигаются новые требования, каждый раз по иному расценивая роль художника в создании художественной целостности новой постановки, что в свою очередь требует от художника определенной специализации, направленности на такого рода деятельность. Одним из основных элементов постнановки художественных спектаклей и представлений является сценография и сценографическая подготовка. Роль сценографии в создании художественного образа постановки очень велика, так как за счет технологий сценографии создается пространственное решение для каждого спектакля и представления с целью создания у зрителей правильного восприятия художественного образа. Сценография заключается в использовании художественно-технических средств для постановок, спектаклей, представлений, выступлений и иных мероприятий. С точки зрения практической реализации сценография представляет собой создание яркого зрительного образа, который воспринимается зрителями и участниками. Для этого используется художественное оформление декорациями, освещением и постановочной техникой места проведения анимационной программы. Кроме того к сценографии относится создание костюмов актеров, которые должны соответствовать художественному замыслу постановки. Сценография основана на принципе соответствия концепции постановки. При этом методика и инструментарий сценографии приспособлены для создания отдельных элементов, составляющих в целом комплексный творческий замысел, а художественная целостность является сутью и основной целью сценографии.

Акустическая музыка – это термин, который охватывает все виды музыки, для создания которой используются исключительно или в наибольшей степени инструменты, звук из которых производится исключительно акустическим способом, в отличие от способа электрического или электронного. Ретроним *«акустическая музыка»* возник после появления электрических инструментов, таких как электрогитара, электрическая скрипка, электрический орга́н и синтезатор.

Исполнители акустической музыки часто повышают выходной звук с помощью электронных усилителей. Однако такие усилительные устройства отделены от музыкального инструмента, звук которого они должны усиливать, что позволяет четко воспроизводить его естественное звучание. Часто усиления звука происходит другим

способом – перед акустическим инструментом размещают микрофон, который соединяется с усилителем через проводное соединение.

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. Звукорежиссерская работа с компьютером как основные средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

Звукорежиссер – одна из сложнейших творческих профессий. Она находится на стыке искусства и электроники, поэтому круг знаний, необходимых звукорежиссеру, необычайно широк. Он должен иметь совершенный слух, прекрасную память, быструю реакцию, и что немаловажно – эстетический вкус. Звукорежиссеру приходится общаться

не только с техникой, но и с людьми, иметь организаторские способности, знать психологию зрителей. Звукорежиссура – это работа со звуком, а звукорежиссер – это человек, обладающий очень тонким слухом. Как известно, каждый звук насыщен множеством обертонов, которые определяют окраску, тембр звучания. Каждый инструмент имеет определенный набор частот, которые воспринимаются человеческим ухом. Определенный спектр этих частот делает звучание того или иного инструмента жестким или мягким, тонким или глухим. Например, можно добиться от инструмента металлического или какого-либо другого характера звучания. Все это делает мелодию приятной для человеческого уха, что является определяющим для хита.

Многочисленные программы для создания музыки (Cubase SX, Nuendo, Cakewalk и т.д.) позволяют записывать и создавать музыку прямо на компьютере, используя виртуальные синтезаторы звука. Программы фиксируют MIDI-сообщения на специальных треках и управляют синтезаторами с широчайшими возможностями – от звука ударных до инструментов симфонического оркестра.

Управлять высотой и продолжительностью звука можно как с помощью компьютерной мышки, так и с помощью специальной MIDI-клавиатуры, одновременно фиксируя различные нюансы звукоизвлечения в виде специальных MIDI-сообщений.

Сведение различных партий музыкальных инструментов производится при помощи выстраивания баланса между звучанием электронных синтезаторов. В итоге получается законченное музыкальное произведение с характерными средствами музыкальной выразительности. Используя различные виды звуковых обработок (например, эхо или отражение звука) можно добиться высокой реалистичности звучания композиции.

Под звукорежиссерским интерфейсом принято понимать средства для выстраивания баланса голосов в музыкальном произведении и их акустической обработке. Темп произведения тоже может изменяться в зависимости от художественной необходимости.

Звукорежиссура – это одна из современнейших творческих специальностей. Без нее не обойтись в производстве музыки, на радио, в театре и, конечно же, без звукорежесуры трудно представить телевидение или кинематограф. Проведение концертов также невозможно без специалистов этого профиля.

Звукорежиссёр – это человек, имеющий тонкий слух. Ведь каждый звук, настоящая кладовая обертонов, которые придают окраску и тембр звучания. Каждое звучание инструмента имеет свою частоту, которая воспринимается человеческим ухом. Изменяя частоты инструмента можно сделать звук тонким или глухим, жестким или мягким. Можно добавить в звучание инструмента металлические или другие ноты. Все это делает звук более приятным для человеческого уха. Но чтобы создать стройный звуковой образ какого либо инструмента, звукорежиссеру нужны точные, а не поверхностные знания о приемах в создании музыкального контекста, так как музыка в компьютерных технологиях программируется.

Поэтому с такой работой без помощи компьютерных средств не справиться. И хотя звукорежиссер, это творческая профессия, но без знания (изучения) новейших технологий не обойтись. Компьютерные технологии позволяют осуществить запись, обработку и воспроизведение, а также соединение различных звуковых компонентов. Звукорежиссёр – это художник звука, он творит художественный звуковой образ, творит новые звуки, придает старым звукам новое звучание.

Особенностью компьютерных технологий в звукорежиссуре является постоянное их обновление и усовершенствование. Поэтому получение базового образования недостаточно. Стремительные темпы развития компьютерной техники и ее программного обеспечения заставляет изучать все новейшие версии музыкальных программ, редакторов. И как следствие, углублять и расширять свои познания.

Звукорежиссура дарит людям радость. Современное человечество не представляет свое существование без всесущего электронного звукового фона. Киноиндустрия,

телевидение, шоу-программы с их добротным, креативным звуковым сопровождением никого не оставят равнодушным. Человека, отвечающий за звук, остаётся за кадром, но, именно его умения и знания, отшлифованные опытом и курсами звукорежиссуры, дарят множество эмоций.

Личностные результаты:

- умение осуществить художественный замысел с помощью музыкальных приемов и технических навыков,
- целостный, социально ориентированный взгляд на мир в его органичном единстве и разнообразии природы, культур, народов,
- уважительное отношение к культуре других народов,
- эстетические потребности, ценности и чувства,
- развиты мотивы учебной деятельности и сформирован личностный смысл учения; навыки сотрудничества с педагогом и сверстниками,
- развиты этические чувства доброжелательности и эмоционально-нравственной отзывчивости, понимания и сопереживания чувствам других людей.

Метапредметные результаты:

- способность принимать и сохранять цели и задачи учебной деятельности, поиска средств ее осуществления,
- умение планировать, контролировать и оценивать учебные действия в соответствии с поставленной задачей и условием ее реализации; определять наиболее эффективные способы достижения результата,
- освоены начальные формы познавательной и личностной рефлексии,
- овладение логическими действиями сравнения, анализа, синтеза, обобщения, установления аналогий,
- умение осуществлять информационную, познавательную и практическую деятельность с использованием различных средств информации и коммуникации.

Предметные результаты

- основы музыкальной культуры через эмоциональное активное восприятие, развитый художественный вкус, интерес к музыкальному искусству и музыкальной деятельности;
- воспитаны нравственные и эстетические чувства: любовь к Родине, гордость за достижения отечественного и мирового музыкального искусства, уважение к истории и духовным традициям России, музыкальной культуре её народов;
- начнут развиваться образное и ассоциативное мышление и воображение, музыкальная память и слух, учебно-творческие способности в различных видах музыкальной деятельности.

Тема 5. Нотный набор на компьютере как основные средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

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

19. Перейдя на главную страницу сайта сервиса, в верхней её части щелкните по ссылке «Нотный редактор».
20. Откроется интерфейс нотного редактора.
21. 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.

22. 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.
23. По умолчанию знаки выводятся в виде четвертной ноты. Если вы желаете сменить длительность, тогда щелкните по блоку «Ноты» в левой области окна.
24. Откроется перечень знаков различной длительности. Выделите нужный вариант. Теперь при следующем наборе нот их длительность будет соответствовать выбранному знаку.
25. Аналогичным образом существует возможность добавлять знаки альтерации. Для этого необходимо кликнуть по наименованию блока «Альтерация».
26. Теперь при введении следующей ноты выбранный знак альтерации отобразится перед ней.
27. 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 программа для создания музыкальных партитур на компьютере. У электронных партитур есть ряд преимуществ перед написанными вручную, поскольку они имеют более эстетический внешний вид, могут свободно распространятся в Интернете, а главное, могут быть озвучены при помощи специальных программ.

Что характерно, хорошие нотные редакторы позволяют воспроизводить электронные партитуры при помощи встроенных синтезаторов, которые зачастую по качеству звучания превосходят стандартный звук по технологии MIDI, который используется для синтеза звука разных музыкальных инструментов на компьютере.

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.

Тема 5. Музыкальный компьютер и образование. Учебные программы как основные средства для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета

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.

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.

Важнейшей задачей современной системы образования является формирование совокупности «универсальных учебных действий», обеспечивающих компетенцию «научить учиться», способность личности к саморазвитию и самосовершенствованию путем сознательного и активного присвоения нового социального опыта, а не только освоение учащимися конкретных предметных знаний и навыков в рамках отдельных дисциплин.

Метапредметность предполагает выход за пределы образовательного процесса, овладение такими способами мышления и действия, такими компетенциями, способностями, которые человек может применять не только в процессе обучения, но и в жизненных ситуациях, в профессиональной, исследовательской и т.д. деятельности.

Предметные результаты обучения – как фактор развития когнитивных ресурсов обучающихся; когнитивные ресурсы – это интеллектуальная способность обрабатывать информацию.

Под предметными понимаются результаты, которые достигаются обучающимися в процессе изучения предмета.

Эти результаты, например, традиционно прописываются во всех методических пособиях, в большом количестве издающихся по любой школьной дисциплине. Предметные знания проверяются в тестах ЕГЭ и ГИА, и поэтому именно им учителя привыкли уделять главное внимание.

К сожалению, большинство педагогов и родителей по-прежнему оценивают работу школы именно с позиций предметных знаний, не придавая должного значения развитию универсальных учебных навыков и личностному росту детей.

Личностные результаты – как фактор развития мотивационных ресурсов обучающихся. Можно структурировать в три блока:

- *самоопределение* – сформированность внутренней позиции обучающегося;
- *смыслоообразование* – поиск и установление личностного смысла, учения обучающимися на основе устойчивой системы учебно-познавательных и социальных мотивов;
- *морально этическая ориентация* – знание основных моральных норм и ориентация; развитие этических чувств – стыда, вины, совести как регуляторов морального поведения.

Методические материалы
Электронная музыка
Современные 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 элетрич средствами открывают новые возможности с худ деят. так кодирование пространственной фигуры, цвета и звука в цифровой форме, помимо улучшения технич характеристик фиксации, хранения и воспр 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 Вирт 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.
Элак 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 исинтурменты – 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, динмике, 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 изоморфоной 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 сурраунд (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 3в 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 коррекцией. 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.

Методические материалы
Эстетика
Тема 1. Предмет эстетики: цель, задачи, содержание

ЭСТЕТИКА (от греч. aisthetikos – чувствующий, чувственный) – философская дисциплина, изучающая природу всего многообразия выразительных форм окружающего мира, их строение и модификацию. Эстетика ориентирована на выявление универсалий в чувственном восприятии выразительных форм реальности. В широком смысле – это универсалии строения произведения искусства, процесса художественного творчества и восприятия, универсалии художественно-конструкторской деятельности вне искусства (дизайн, промышленность, спорт, мода), универсалии эстетического восприятия природы.

Эстетика – учение о красоте и об искусстве. Эстетика – наука о прекрасном в жизни и в искусстве; науку о чувственном познании, о «правилах чувственности вообще».

Основателем «эстетики» как особой философской дисциплины (как теории прекрасного) признается Александр Баумгартен, немецкий философ 18 века. При этом он увязывает изначальную трактовку греч. слова «эстетикос - чувственный» с восприятием органов чувств особого рода, с восприятием некоего совершенства воспринимаемого объекта, что вызывает у воспринимающего чувство наслаждения - наслаждение прекрасным. Итак, подчеркнем два момента в этом определении: признание некоего совершенства воспринимаемого объекта и наличие чувства наслаждения у воспринимающего субъекта.

Предметом современной эстетики является сущность эстетического в действительности, закономерности развития эстетической культуры общества и личности, специфика искусства, его роль в жизни общества. Эстетическое в действительности - это ее объективные свойства и отношения, которые могут быть освоены людьми в чувственно-эмоциональной форме. Неотъемлемую сторону оценочного отношения человека к жизни составляет эстетическое восприятие ее, выражающееся в отношении к явлениям действительности как к прекрасным или безобразным, возвышенным или низменным, трагическим или комическим и эмоциональное переживание их.

Задача эстетики - изучать закономерности эстетических отношений человека к миру. Современная эстетика как наука является связующим звеном между философией и искусствоведческими дисциплинами: киноведением, музыковедением, театроведением, литературоведением. Философскими вопросами эстетики являются вопросы взаимоотношений материального и идеального в эстетической деятельности, субъекта и объекта, объективной основы и структуры эстетического сознания, связи искусства о другими формами общественного сознания и видами общественного производства.

История эстетики насчитывает много веков, на протяжении этого времени отношение к ней и ее место в системе философского знания неоднократно менялось. Наиболее фундаментальные подходы к определению предмета и содержания эстетики сформировались еще в античности.

– Эстетика первоначально сложилась, как один из элементов картины мира такое место она занимала в философских представлениях пифагорейцев и греческих натур философов.

– У софистов эстетика рассматривалась как чисто субъективная основа ценностного отношения к миру. В основе их эстетических представлений лежал релятивизм.

– Сократ стремился выделить объективную ценностную основу эстетических представлений, предположив тесную связь эстетики с этикой. Платон, развивая концепцию Сократа, соединил ее с пифагорейской традицией понимания эстетических ценностей как численного выражения.

– У Аристотеля эстетика становится дисциплиной рассматривающей общефилософские вопросы красоты и теории художественного творчества. Аристотель

впервые поставил перед собой цель разработать систему эстетических категорий в их взаимосвязи.

– В эпоху средневековья эстетика становится, как и вся философия вспомогательной по отношению к богословию дисциплиной, в трудах Тертуллиана, Блаженного Августина, Фомы Аквинского эстетика это раздел богословия, который должен раскрыть роль искусства и красоты мира в отношениях человека к Богу.

– В эпоху Возрождения эстетика изучала соотношение природы и художественной деятельности (так определил ее задачи Л. да Винчи).

– В эпоху Просвещения основной задачей эстетики считалось изучение особенностей художественного познания мира (по Баумгартену).

– Гегель считал, что предметом эстетики является искусство, причем не любое, а именно «изящное искусство». У Гегеля система эстетических категорий исторически развивается, и она строится на основе исторического становления категорий их перехода из одной в другую. Основными эстетическими категориями у Гегеля являются: прекрасное, возвышенное и безобразное. Им соответствуют три исторически развивающихся формы искусства: классическая, символическая и романтическая.

– Чернышевский критиковал концепцию Гегеля и считал, что предметом эстетики должно быть все многообразие эстетического отношения человека к миру.

Главная цель – формирование эстетической культуры личности. У эстетически воспитанного ребенка складываются добродетельные, нравственные, духовные ценности; расширяются его познания о природе, обществе, сущности мира.

Тема 2. Основные категории эстетики, их нравственное содержание

Под эстетическими категориями подразумевают самые общие понятия, описывающие процессы творчества (культурного, художественного, музыкального, кинематографического и другого). Они одновременно отражают суть явлений бытия в философии. Система эстетических категорий – это устойчивая взаимосвязь основных понятий, где изменение одних элементов влечет за собой трансформацию других.

1. Прекрасное как центральная категория эстетики.
2. Возвышенное и его место в системе эстетических категорий.
3. Трагическое.
4. Комическое.
5. Безобразное.

1. Категория прекрасного является центральной категорией любой эстетической системы. Она получила широкое развитие еще в античной эстетике. В досократовской философии она имела космический характер. Первоначально прекрасное можно определить как целесообразность или совершенство формы. Под целесообразностью подразумевается соответствие вещи некой высшей цели, высшему предназначению. Это высшее предназначение всегда имеет идеальную форму, следовательно, целесообразность подразумевает так же причастность идее. В. Соловьев определял красоту как «воплощение идеи», а И. Кант «как выражение эстетической идеи». Платон определял красоту как совершенство формы вылепленной в соответствии с неким идеальным образцом. Таким образом, прекрасное это просветленность просвечивание идеи в материальном. Прекрасное это материальное освященное заключенным в нем идеальным.

В разумных существах способных к волевому стремлению к идеальному красота становися непосредственным выражением духовного, в этом смысле мы говорим о красоте души или красоте добродетели. В данном случае целесообразность выступает как прямое и непосредственное устремление к цели – к абсолютной полноте бытия.

В природе по определению Соловьева прекрасное есть просветление утончение одухотворение материального вещественного. Прекрасно то что преображено формой и духом. Например, алмаз, по химическому строению он очень близок к углю, который в отличие от алмаза красивым совсем не считается. Следовательно красота алмаза не в

материи, но и уголь может быть красив, когда он горит. В алмазе красота связана с игрой света в кристалле или мерцанием огня. Однако и луч света сам по себе не красив, преломленный в обычном стекле он не производит сильного впечатления. Следовательно, красота возникает в процессе взаимодействия вещества и энергии света.

Таким образом, красота есть преображение материи через воплощение в ней сверх материального начала.

В природе таким сверхматериальным началом является тонкая материя: свет, звук и т.д. Соприкасаясь с более грубым веществом оно утончает и просветляет его высвечивая его форму, Такое просветление тем более прекрасно чем боле оно соответствует некой высшей идее чем больше в нем выражена определенная идея. В данном случае под идеей подразумевается то что само по себе достойно быть, то есть свободно от ограничений и недостатков.

В отличие от красоты в природе, красота в искусстве является непосредственным и, сознательным воплощением эстетической идеи. В этом отношении прекрасное искусство должно стоять ближе к идеалу, чем прекрасная природа. Кант отмечал, что превосходство искусства заключается в том, что оно способно изображать прекрасными веши, в реальности являющиеся безобразными и ужасными. Ужасы, болезни, войны в произведении искусства могут быть преобразованы так, что становится предметом эстетического наслаждения, в литературе, в музыке, живописи и т.д. Но это утверждение требует уточнения, сам художник все же отталкивается от природных явлений, природа служит первоосновой для искусства остается природа. А. Лосев в связи с этим отмечал, что произведение искусства отличается тем, что является предельным оформлением вещи той или иной идеей. А так как предельное оформление вещей есть космос то все что находится внутри него, есть то или иное приближение к к художественному совершенству космоса. Поэтому в равной степени правильно говорить, что природа находит свое завершение в искусстве и что искусство находит свое завершение в природе.

2.Возвышенное и его место в системе эстетических категорий.

Категория возвышенного в отличие от категории прекрасного не получила развития в античной эстетике. Если она или близкие к ней категории рассматривались античными авторами, то только в связи с риторическими стилями. Так, например, в трактате неизвестного латинского автора Псевдо-Лонгина «О возвышенном эта категория рассматривается преимущественно в связи с риторическими приемами.

Впервые исследование, посвященное проблемам возвышенного, выходит в Англии в 1757 г. Его автором был английский философ Эдмунд Бёрк («Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного»). Бёрк опирался на традицию сенсуалистической эстетики идущей от Дж. Локка. Берк считает, что наши суждения о красоте основаны на опыте, в основе чувственного опыта лежат два вида аффектов: аффекты, связанные с общением, и аффекты, связанные самосохранением (страх, ужас, изумление, восторг), именно они порождают чувство возвышенного. Бёрк сопоставляет возвышенное с прекрасным. Прекрасное основано на чувстве удовольствия, возвышенное неудовольствия. Бёрк стремился доказать абсолютный контраст прекрасного и возвышенного, доказывая что с безобразное вполне совместимо с идеей возвышенного. В английской эстетической мысли категория возвышенного получила больше распространение.

Дальнейшее развитие категория прекрасного получает в эстетике Иммануила Канта. И Кант, который сопоставил эти две формы эстетического, отмечал, что прекрасное доставляет наслаждение само по себе, то возвышенное доставляет удовольствие, только будучи осмыслено с помощью идей разума. Бурный океан не является возвышенным сам по себе, душа должна быть исполнена глубокого раздумья чтобы созерцая его проникнуться чувством возвышенного. Так как воздействие возвышенного не непосредственно, а преломляется через разум, то в отличие от прекрасного, которое в природе обнаруживается только в предметах отличающихся

совершенством формы чувство возвышенного может порождаться и предметами бесформенными хаотичными.

Ф. Шиллер анализируя чувство возвышенного выделил в нем три составные части. Во-первых, явление природы как сила, неизмеримо превосходящая человека. Во-вторых, отношение этой силы к нашей физической способности к сопротивлению. В-третьих, отношение ее к нашей моральной личности к нашему духу. Таким образом чувство возвышенного возникает вследствие действия трех последовательных представлений: объективной физической силы, нашего объективного физического бессилия и нашего субъективного морального превосходства.

Категорию возвышенного подробно рассмотрел А. Шопенгауэр. Но предлагал представить себе бурное волнение в природе, полумрак от грозовых туч; огромные нависшие скалы, которые, теснясь закрывают горизонт, пустынную местность, стоны несущегося по ущельям ветра … перед нами отчетливо проступает наша зависимость, наша борьба с враждебной природой, наша сломленная воля; но до тех пор пока вверх не возьмет ощущение личной опасности и мы пребываем в эстетическом созерцании, сквозь этот образ сломленной воли проглядывает чистый субъект познания, спокойно и невозмутимо познающий идеи тех явлений, которые грозны и страшены для воли. В этом контрасте и заключается чувство возвышенного.

Трагическое. Как категория эстетики, трагическое означает форму драматического сознания и переживания человеком конфликта с силами, угрожающими его существованию и приводящими к гибели важные духовные ценности. Трагическое предполагает не пассивное страдание человека под бременем враждебных ему сил, а свободную активную деятельность человека восстающего против судьбы и борющуюся с ней. В трагическом человек выступает в переломный, напряженный момент своего существования.

Субъект трагического действия предполагает героическую личность, стремящуюся к достижению возвышенных целей, поэтому категория трагического тесно связана в категорией возвышенного. От трагического не отделима категория катарсиса, которое не связано только с областью драматического искусства, но имеет более широкое значение, связанное с социально-психологическим воздействием искусства вообще. Представление о трагическом формировалось в связи теорией драмы, а в более узком смысле с теорией трагедии, как вида драматического искусства. Первая систематически развитая концепция трагического в искусстве возникает еще в античности. В «Поэтике» Аристотель дает определение трагедии, которое на многие века становится не только фундаментальным определением жанра, но и основой определения самой категории трагического. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному … посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение от подобных аффектов». Учение Аристотеля о трагедии и категории трагического стало предметом исследования и комментирования на протяжении многих веков, оно не утратило своего теоретического значения и сейчас.

Средневековье не создало оригинальной концепции трагического сосредоточившись на проблеме греховности человеческих чувств и их очищение понималось только через религиозную аскезу. В эпоху Возрождения вновь была открыта «Поэтика» Аристотеля, было создано множество комментариев на нее и подражаний Аристотелю. Эстетика классицизма, разработала четкое деление жанров драматического искусства и моралистическую концепцию катарсиса, эту традицию продолжила эпоха Просвещения, которая видела в театре школу нравственности. Например, Лессинг основными проявлениями трагического считал страх и сострадание, которые истолковывал как нравственное очищение.

Комическое. Комическое принадлежит к числу основных эстетических категорий. Существуют различные трактовки его места в системе эстетических категорий. Иногда его понимают как категорию полярную трагическому или возвышенному, например,

немецкий писатель и теоретик искусства Жан-Поль определил комическое как «оборотную сторону возвышенного». Но многие авторы считают его категорией эстетики имеющей такое же значение, как и все остальные. Сфера комического чрезвычайно многообразна, в нем выделяются различные стороны и оттенки от мягкого юмора до устрашающего гротеска. Комическое во всех своих модификациях обладает огромным воздействием, элементы комического входили как составные части в произведения художественного творчества от самых примитивных до наиболее развитых. Элементы комического включает даже поэмы Гомера.

Теоретическое осмысление категории комического начинается с Платона и Аристотеля. В диалогах Платона содержатся рассуждения об эмоциональном воздействии комедии, о смехе, шутках и иронии. В «Филебе» Платон определяет комическое как душевное состояние являющееся смесью печали и удовольствия. В диалоге Платона «Пир» Сократ проводит идею связи трагического и комического. В «Поэтике» Аристотеля раздел который должен был быть посвящен комедии либо не был написан, либо не сохранился. Остались только отдельные замечания позволяющие реконструировать представления Аристотеля о комическом и его формах. Аристотель говорит о комедии как «насмешливых песнях, которые изображают действия людей негодных». Аристотель первым отчетливо связал комическое с категорией смешного, когда написал, что Гомер первым показал основную форму комедии придав драматическую форму не насмешке, но смешному». Некоторые последователи Аристотеля предлагали рассматривать комическое по аналогии с трагическим, причем источником катарсиса здесь будет не страх и сострадание, а смех. В Средние века комическое было изгнано из официального искусства.

Возрождение снова обратило к комедии как жанру, ее развитие порождало интерес к теории комического. В XVII веке теория комедии постепенно выделяется из теории драмы, она становится предметом исследования философии, которая рассматривала ее на основе господствовавшей в то время теории аффектов. Декарт предлагал рассматривать смех как физиологический аффект, Гоббс видел в смехе один из видов страсти. Он считал, что в основе смеха как страсти лежит представление о собственном превосходстве, смех, по его мнению, выражает радость. Условиями возникновения этого аффекта являются ясность ощущения собственного превосходства и неожиданность. Спиноза считал смех следствием аффекта удовольствия, возникающего из усмотрения в неприятной нам вещи чего-то достойного пренебрежения. Спиноза очень высоко ставил значение смеха для духовной жизни человека, по его словам веселость не может быть чрезмерна.

Безобразное. Безобразное, как и прекрасное является одной из ключевых эстетических категорий. Эта категория с древнейших времен привлекала философов и теоретиков искусства, но исчерпывающей и адекватной трактовки безобразного дано так и не было. Однако следует различать безобразное и уродливое. Оно как и ужасное и низменное представляет собой одну из эстетических модификаций, уродливое не обязательно обладает эстетическими функциями. Безобразное же представляет собой именно эстетическую категорию. Оно выражает невозможность отсутствие совершенства, оно составляет контраст по отношению к положительному эстетическому идеалу и содержит в себе скрытое требование или желание возрождения этого идеала.

Безобразное тесно связано с другими эстетическими категориями. В форме уродливого безобразное присутствует в комическом (например, в карикатуре). В форме ужасного оно противостоит положительными ценностям в возвышенном или трагическом. Как и трагическое, безобразное воспринимается как воплощение зла, но в отличие от трагического гибель этого зла представляется заслуженной карой.

В истории эстетики безобразное рассматривалось как категория соотносимая с прекрасным. А античности оно выступало чаще всего как простое противопоставление прекрасному, как его отрицание. Интересна в этом отношении трактовка значения искусства у Сократа и Аристотеля, которые считали, что искусство способно

преобразовать безобразное таким образом, что оно становится положительной эстетической ценностью, созерцание, которой способно доставлять удовольствие.

В средние века распространена была трактовка безобразного, восходящая к Блаженному Августину. Она представляла соотношение прекрасного и безобразного, по аналогии с трактовкой соотношения добра и зла. Прекрасное существует и оценивается само по себе, безобразное как его противоположность. Универсуму (вселенной) в целом свойственна красота, но отдельные части могут быть безобразны. В эпоху Возрождения безобразное часто использовалось для того чтобы по контрасту подчеркнуть красоту идеала. Эстетика эпохи классицизма отрицала эстетическую ценность безобразного. Реабилитировал безобразное Э. Бёрк, связав его с категорией возвышенного.

Тема 3. Эстетика – методология искусства

Начиная с Сократа в сферу эстетики входят человек и искусство – возникает второе проблемное поле эстетики и классическая эстетика. В ее развитие внесли вклад Платон, Аристотель, Вольтер, Дидро, Кант, Гегель, Чернышевский, а в 20 в. Бахтин, Лосев, Столович, Ванслов, М. Поляков и др. Они осмысляют искусство в его эстетических отношениях к действительности. Возникают два взгляда:

1) эстетика нормативна и предписывает художнику правила (Буало);

2) эстетика обобщает факты искусства (Тэн).

Современная эстетика не приемлемлет и отрицание, и абсолютизацию нормативности. Художник свободен в выборе тем, средств, форм, но, если он нарушит постулаты эстетики, его творение окажется за пределами искусства. Эстетика нормативна, в той мере в какой она обобщает законы самого искусства. Ее выводы имеют силу объективных законов. Однако законы искусства не абсолютны – они исторически изменчивы. Когда Бетховен ввел в симфонию хор, его сочли безумцем. Однако он раздвинул устоявшиеся рамки творчества. Но художник не может отменить законы, в которых сосредоточен художественный опыт человечества. Он лишь вносит в них продиктованные, новым опытом коррективы или открывает и формирует новые законы.

Наиболее удачной с точки зрения эстетической теории представляется типология видов искусства как систем художественного мышления, где первичной основой для создания многослойного эстетического содержания выступают разные уровни образования смысла в художественном сообщении. В музыке слой непосредственной данности, на основе которого выстраиваются, как опосредованные и вторичные, все другие слои, - это слой простого чувственного факта – звучания, интонирования. В изобразительных искусствах такой первичной основой выступает слой целостного художественного образа – в традиционном искусстве жизненно узнаваемого, а в экспериментально-авангардистском – сконструированного, - подобного такому, который традиционно присущ формам архитектуры. Для словесного творчества, берущего свои истоки в архаическом мифе и нашедшем свое классическое воплощени в художественной литературе, базовый слой первичной очевидности связан с выявлением личности героя, все прочие слои художественного сообщения здесь выстраиваются опосредованно, через сеть метафор и метонимий, образующих взаимоотсылающую систему элементов и связей словесного языка. Для такого вида искусства, как театр, первичной и специфической основой выступает перевоплощение актера; здесь наиболее непосредственно представлен автор художественного сообщения – тот глубинный смысловой уровень, который в других видах искусства открывается только как итог всего сложно организованного сообщения. Ведь актер – это не только исполнитель и интерпретатор, но и автор игры, непосредственно и очевидно предстающий перед зрителем и только через систему опосредующих условностей и действий передающий чувственно-ассоциативную ауру, образный строй сообщения и характер действий героя, составляющих коллизию пьесы.

Система видов искусства построена здесь на основе единства художественного мышления как смыслообразующей суперсистемы. Фактор такого единства объясняет

тогда и феномен художественного синтеза, где средства выразительности представлены как взаимодополнительные.

Принято деление на виды в свою очередь и внутри каждого вида искусства. Как правило, при этом основой систематизации является техника создания произведения искусства.