

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

ММ Б1.В.ДВ.01.01.01 Педагогика классического танца

Классический танец – исторически сложившаяся устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, сформированная на протяжении многих веков у многих народов.

Термин классический танец возник в России в конце 19 века в результате обособления отдельных видов танца. Произошло разделение танцовщиков на классических и характерных. Постепенно термин вошел в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины «серьезные, благородные».

Классический танец основан на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, раскрытие эмоций, мыслей и переживаний средствами пластики. «Классика» в переводе с греческого означает «образец», то есть классический танец является образцовым стилем в хореографии, так как на его основах построены все танцевальные направления. Классический танец представляет собой систему выразительных средств хореографического искусства, основанную на тщательной разработке различных групп движений и позиций ног, рук, корпуса и головы [3, с. 51].

Изучение влияния классического танца на развитие современного хореографического искусства – цель данной работы. Достижение цели требует решения следующих задач:

1. Изучение специализированной научной и учебной литературы;
2. Историография классического танца;
3. Анализ роли классического танца в современной хореографии.

1. Возникновение и развитие классического танца

Для возникновения танцевального искусства имели значение две главные предпосылки. Первая – эмоционально-физиологическая, вторая – познавательно-практическая. Танец способен активно влиять на настроение, возбуждать чувства радости, уверенности, силы. В этом заключаются эмоционально-физиологические причины желания танцевать, двигаться. Эмоционально-физиологические предпосылки танца присущи человеку от рождения.

Самые древние танцы были имитационными: в них подражали поведению и движениям животных. Точно так же имитировали производственные движения: охоту, собирания съедобных растений, хозяйственные движения. Огромную роль играли импровизационные моменты: танец каждый раз мог меняться в деталях. Танец возник в верхнем палеолите, о чём свидетельствуют наскальные изображения и статуэтки танцующих женщин из кости мамонта. Сопровождение первобытных танцев было ритмо-шумовое, они имели магическое значение и сопровождались пением.

Классический танец, который еще называют балетом, в сравнении с древними танцами, достаточно молодой вид искусства. Термин «балет» появился в конце XVI века (от итальянского balletto — танцевать). Балет возник около четырехсот лет тому, в эпоху Возрождения. Его родиной принято считать Северную Италию. В связи с высоким финансовым положением, характерным для знатных людей того времени, их уже не устраивали народные пляски, требовалось нечто более пышное и зрелищное, более соответствующее пышным одеяниям придворных дам и кавалеров и роскошным залам, построенным специально для танцев. Искусство классического танца было обязательным

для знатных людей того времени, ему обучались с самого детства, нанимая специальных учителей – танцмейстеров. Постепенно танец становился все более церемонным и театрализованным, он мог длиться много часов подряд.

Дальнейшее развитие балета происходит во Франции. Особенно великолепным он стал в эпоху царствования короля Людовика XIV, любившего лично принимать участие в придворных балетах. Даже свое прозвище, Король-Солнце, он получил после того, как исполнил роль Солнца в «Балете ночи». Кроме того, заслугой Людовика стало создание в 1661 г. Королевской академии музыки и балета. Ее директором, королевским учителем танцев Пьером Бошаном, были определены пять основных позиций классического танца.

В нашей стране первый балетный спектакль состоялся 8 февраля 1673 г. в селе Преображенском, при дворе царя Алексея Романовича. Это был «Балет об Орфее и Эвридике», поставленный иноземцем Николаем Лима. Российское балетное искусство достигло творческой зрелости в начале XIX века, произведения П. Чайковского подняли его на невиданную во всем мире высоту, поставив балетную музыку в ряд серьезных, наряду с оперной и симфонической.

Дальнейшее развитие русского балета связано с именем московского балетмейстера А. Горского, который, отказавшись от устаревших приемов пантомимы, использовал в балетном спектакле приемы современной режиссуры. Придавая большое значение живописному оформлению спектакля, он привлекал к работе лучших художников. Но подлинный реформатор балетного искусства — Михаил Фокин, восставший против традиционного построения балетного спектакля. Он утверждал, что тема спектакля, его музыка, эпоха, в которую происходит действие, требуют каждый раз иных танцевальных движений, иного рисунка танца.

В 1908 году начались ежегодные выступления артистов русского балета в Париже, организованные театральным деятелем С. П. Дягилевым. Среди них наиболее выдающейся танцовщицей была несравненная Анна Павлова. «Умиравший лебедь», созданный великой балериной Павловой, — поэтический символ русского балета начала XX века.

После Октябрьской революции 1917 года многие деятели балетного театра покинули Россию, но, несмотря на это, школа русского балета уцелела. Пафос движения к новой жизни, революционная тематика, а главное простор творческого эксперимента вдохновляли мастеров балета. Так возник жанр драматического балета. Это были спектакли, обычно основанные на сюжетах известных литературных произведений, которые строились по законам драматического спектакля. Содержание в них излагалось с помощью пантомимы и изобразительного танца.

В конце 1950-х годов наступил перелом. Хореографы и танцовщики нового поколения возродили забытые жанры — одноактный балет, балетную симфонию, хореографическую миниатюру. А с 1970-х годов возникают самостоятельные балетные труппы, независимые от оперно-балетных театров.

Термином "классический танец" пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Непременные условия классического танца: выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила.

2. Роль классического танца в современной хореографии

Классическое направление в хореографии актуально не только в специализированных заведениях, но и во всем мире. Изучение осуществляется в рамках

коллективов по художественной самодеятельности, а также в культурных институтах, где осуществляется подготовка артистов для различных танцевальных номеров и упражнений. Существует мнение, что классический танец выступает в качестве базисной подготовительной основы для освоения этого направления в целом. Также классические танцы имеют отношение к составу курса подготовки актеров, поэтому применяются в целях оттачивания координации и пластики.

Теория и практика классического танца играет важную роль в становлении таких видов спорта, как художественная гимнастика, спортивное гимнастическое направление, фигурное катание, синхронное плавание. Благодаря ему движения спортсменов становятся более отточенными, четкими и плавными, и оснащаются особыми акцентами, ритмами, правилами.

Основываясь на многовековом опыте, школа классического танца выработала такие критерии эстетики движения, которые можно считать отправной точкой для понимания всех видов хореографии: народного - сценического танца, танца в музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, в кино, некоторые современные виды хореографии базируются на элементах классического танца. Исполнительская техника классического танца используется даже в отдельных видах спорта, таких, как: фигурное катание, гимнастика, акробатика.

Современная хореография характеризуется разнообразием стилей и направлений, однако все они имеют в своей основе классический танец. В 21 веке создаются новые техники танца, некоторые из них основаны на классической лексике. Танец становится более выразительным, пластичным, геометричным и эмоциональным. Спектакли насыщены бытовой пластикой, импровизацией, свободным движением. Возникает потребность в изучении хореографии через неосмысленные движения, через психическое состояние танцора.

Поэтому появляется хореограф – исследователь, способный дать новый вектор движения в искусстве хореографии. Мастер-классы, заменяются Лабораториями танца, где каждый участник может выразить, что-то новое и ранее им не изведенное. Несмотря на поиск нового, данные мероприятия несут искусство хореографии в массы, снимая с него строгие ограничения и рамки классического танца, что привлекает множество людей, не только артистов, но и тех, кто никогда не был связан с искусством танца.

Балетмейстерам важно идти в ногу со временем, ощущать потребности и настроения публики. Сливаются в одно целое поэзия, музыка, танец, изо и театр, что рождает в итоге «Перформанс». Перформанс может нести в себе, какую-либо социальную, культурную, политическую идею, а может быть без нее. Тогда каждый зритель придумывает ее сам для себя. Танец рассматривается не как инструмент создания идеального пластичного тела и хореографического рисунка, а как инструмент, помогающий открывать в себе духовное начало. Из этого берут начало современные техники Moderndance и PostModrndance, в их слиянии зародилось такое направление, как ContemporaryDance.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хореография в лице классического танца затрагивает эмоциональную и духовно-нравственную сферу личности через показ имитацию человеческих характеров, способствует формированию моральных качеств. значение хореографии, а именно, классического танца в развитии творческой активности и воспитании ученика, сводится к следующим факторам:

- полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика;
- развитию творческих способностей;
- гармоничному физическому развитию;
- формированию эстетических впечатлений и собственного «Я».

Синкретичность танцевального искусства подразумевает:

- развитие чувства ритма;
- умение слышать и понимать музыку;
- согласовывать движения с музыкой;
- одновременно развивать и тренировать мышечную силу корпуса ног, пластику рук, грацию;
- развивать выразительность и изобразительность;
- формировать правильную осанку, основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе;
- прививать представления об актерском мастерстве.

Классический танец улучшает гибкость, тонус тела. Развивает мускулы и помогает в формировании хорошей осанки, равновесия и координации, пробуждает осознание красоты, развивает уверенность и самоуважение. Занятия классическим танцем являются эффективным средством организации досуга детей и подростков, в процессе которых можно научить ученика чувствовать свое тело, выражать чувства с помощью движений, помочь стать менее скованным и стеснительным. «Классический танец развивает не только физические способности молодого организма, но и выстраивает творческие основы личности: сочетание музыки, движений и драматического искусства вырабатывает художественный вкус ребенка, а также способствует развитию его общей культуры и интеллекта» [2, с. 39].

Природа хореографического коллектива, основанная на коллективных действиях, включающая органический синтез пластических, музыкальных, изобразительных и других средств художественной выразительности, создает реальные предпосылки развития различных качеств учеников как художественно-эстетических, так и нравственных.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Б1.В.ДВ.01.01.02 ПЕДАГОГИКА НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

В процессе изучения дисциплины «Педагогика народно-сценического танца» необходимо использовать различные методы и формы работы со студентами. Одной из форм является использование записей танца.

При расшифровке танца все полученные материалы обычно сопоставляются, анализируются. Работа эта носит исследовательский характер, т.к. как и всякий текст, хореографический танец включает непосредственные средства выражения, т. е. движения, из которых составлены танцевальные фразы, предложения и периоды. Но подобно тому, как литературный текст, кроме этого основного средства выражения — слов, имеет нюансировку в их произношении, строй фразы, знаки: восклицательные или вопросительные, запятые и т. п., хореографический текст также включает характеристики исполнения движений, которые позволяют придавать им определенное смысловое значение, раскрывать содержание танца. Поэтому подлежат фиксации не только отдельные движения, их сочетания, но и расположение этих знаков выражения в пространстве, т.е. рисунки танца, а также тот характер, манера, с которой они должны исполняться, чтобы возникло целое — танец. Можно сказать, что фиксируется, кто исполняет, что исполняет и как исполняет, причем каждый из этих вопросов имеет неоднозначную расшифровку.

Кто исполняет, что исполняет? Любой записанный фольклорный материал подлежит анализу, т. е. сопоставлению данных, полученных от нескольких источников, вычленению наиболее характерных элементов и т. п.

Как исполняет. Безусловно, сама запись, будь то кинофото, знаковая или литературная, в большой степени отвечает на этот вопрос и наше выделение этого пункта несколько условно. Но, учитывая важность колорита, не всегда уловимого при единичном знакомстве с исполнением (а запись фиксирует конкретное исполнение), мы считаем, что при фиксации фольклора необходимо отдельно обратить внимание на то, как исполняются те или иные элементы движения, какова манера, «особинка» их произношения, в чем она проявляется.

Естественно, что подобный профессиональный комментарий предполагает острый глаз и анализ увиденного. Малейшее изменение в ракурсе, манера повести рукой или сложить в руке платочек, которым взмахивает исполнительница в танце, участие в повороте всего корпуса или его неподвижность и т. п. и дают те трудно схватываемые, но создающие особый колорит детали, адресующие танец той или иной местности.

Интересно записать и рассказы исполнителей о своем танце, так как тот язык слов и интонаций, которым этот рассказ ведется — тоже путь к его познанию.

Затем надо познакомиться с музыкой. Лучше всего прослушать ее несколько раз подряд в хорошем исполнении баяниста или пианиста. После этого можно собрать танцевальную группу, прочитать будущим исполнителям содержание танца, рассказать о его особенностях, композиции, познакомить с музыкой, обсудить костюмы исполнителей и оформление».

Хорошо, если бы все участники могли просмотреть фильм или спектакль, сюжет и образы которых близки к теме избранного танца. После этого можно наметить исполнителей и приступить к разучиванию отдельных танцевальных движений. Работу над разучиванием элементов танца надо обязательно проводить под музыку.

Рекомендации для выбора источника для постановки танца. Танцы народные, не снабженные никаким методическим комментарием, исполнялись довольно точно лишь в тех коллективах, где преподаватель был знаком с хореографической спецификой танцев данного периода.

При подготовке номера остановиться подробно на примерах танцевальных композиций данного народа, фольклорных и сценических вариантах, а также танцах разных регионов каждой республики.

В последние годы из возможностей использования Интернет-материалов для постановки народно – сценического танца можно найти превеликое множество, при этом могут быть учтены запросы самых разных коллективов художественной самодеятельности, от начинающих – до имеющих значительную подготовку, а также разного исполнительского состава и величины. В то время, изобилие материала не всегда гарантирует качество, поэтому в числе главных условий успеха художественных коллективов (особенно детских) является мастерство руководителя-балетмейстера, его профессиональная компетентность и культура.

Методы и средства задействия народного искусства для сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры.

В отечественной педагогике главным методом воспитания является метод убеждения, так как ему принадлежит определяющая роль в формировании важнейших качеств человека – научного мировоззрения, сознательности и убежденности.

Метод убеждения заключается в том, чтобы разъяснить учащимся нормы поведения, установленные, сложившиеся традиции, а при совершении каких-либо проступков – их аморальную сторону с целью осознания ее провинившимся и предупреждения проступка в последующее время.

В применении метода убеждения используются два основных, неразрывно связанных средства: убеждение словом и убеждение делом.

Наиболее распространенными приемами и средствами убеждения словом являются: разъяснение, доказательство, опровержение, сравнение, сопоставление, аналогия, ссылка на авторитет и др. Убеждение словом должно органически сочетаться с убеждением делом, практикой.

При убеждении делом наиболее часто используются следующие приемы: показ занимающемуся ценности и значимости его действий и поступков; поручение практических заданий, способствующих преодолению сомнений, ложных взглядов; анализ жизненных явлений, опровергающих ошибочные взгляды; личный пример преподавателя и др. Метод упражнения (метод практического приучения) позволяет каждому преподавателю и самому учащемуся быстрее достичь желанной цели: слить воедино слово и дело, сформировать устойчивые качества и черты характера. Его сущность состоит в такой организации повседневной жизни и деятельности, которая укрепляет сознание, закаляет волю, способствует формированию привычек правильного поведения. В основе приучения лежит упражнение в определенных морально-волевых проявлениях.

Упражнение как специальная, многократно повторяемая человеком деятельность необходима для совершенствования навыков поведения в различных ситуациях в результате повышения сознательности. Упражнение в воспитании отличается от упражнения в обучении. В первом случае оно тесным образом связано с одновременным повышением сознательности, а во втором – направлено на отработку навыков и умений до высокой степени автоматизма, а роль сознания в действиях несколько снижается.

Для совершенствования моральных и других профессионально важных качеств большое значение имеет системный подход к упражнениям, который включает в себя последовательность, плановость, регулярность. Надо постоянно, настойчиво упражнять студентов в культурном поведении, в точном выполнении танцевальных правил, традиций, пока эти нормы не станут привычными.

В хореографическом искусстве к числу поощрений относятся: одобрение, похвала педагога в ходе занятий, награждение грамотой, медалью за высокие творческие успехи, присвоение звания «заслуженный артист» Российской Федерации или других республик.

Наиболее действенными **методами** являются *интерактивные* методы и формы – традиционно принятые: убеждение, упражнение, поощрение, принуждение и пример;

– инновационно-деятельностные (обусловлены внедрениями новых воспитательных технологий): модельно-целевой подход, проектирование, алгоритмизация, творческая инвариантность и др.;

– неформально-межличностные (осуществляются через личностно значимых авторитетных людей, из числа друзей и близких);

– тренингово-игровые (обеспечивают овладение индивидуальным и групповым опытом, а также коррекцию поведения и действий в специально заданных условиях): социально-психологические тренинги, деловые игры и др.;

– рефлексивные (основаны на индивидуальном переживании, самоанализе и осознании собственной ценности в реальной действительности).

Под методами обучения народного танца понимаются способы применения танцевальных упражнений, движений народного танца и учебных танцевальных этюдов.

В обучении народному танцу применяются и *интерактивные* методы и формы к ним относятся как специфические (характерные для процесса хореографического образования) и общепедагогические (применяемые во всех случаях обучения и воспитания).

Метод создания на уроке проблемной ситуации также способствует творческой обстановке. Работая над новой учебной танцевальной комбинацией на аудиторных занятиях, преподаватель может завершить ее вариантом, предложенным одним из студентов.

В целях реализации компетентностного подхода помимо традиционных лекционных и семинарских занятий предлагается использование активных методов обучения: технология позиционного обучения, дискуссия, совместное обсуждение, работа в микрогруппах.

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ПОСТАНОВКА И РЕЖИССУРА НАРОДНОГО ТАНЦА»

Танец — самое древнее искусство. Типы народных танцев отражают культуру и жизнь нации. С его помощью вы можете испытать страсть к испанцам или горячим грузинам и почувствовать легкость ирландской культуры или чувство единства от греческой сиртаки, изучить философию японского танца.

Определение «народный танец» используется для танцев, имеющих историческое значение в культуре и истории народа. Также используются определения «этнического танца» или «традиционного танца», хотя («традиционный танец») может включать характеристики церемониального танца. Определение «народный танец» дано для танцев, которые связаны с традициями и возникли в то время, когда существовали различия между танцами «обычных людей» и танцами «высшего общества». Определения «этнический танец» и «традиционный танец» используются для выделения культурных корней танца. В этом смысле почти все народные танцы являются этническими.

Не все этнические танцы являются народными, например, ритуальные танцы не считаются народными. Ритуальные танцы обычно называют «религиозными танцами» в силу их предназначения.

У каждой страны есть своя визитная карточка: народный танец. Стиль каждой страны уникален — сами движения сформированы на заре формирования национальности.

Рассмотрим список самых популярных танцев:

1. Русские народные танцы — Березка, Гобы, Журавль, Калинка, Танк, Хоровод.
2. Ирландский стиль — Джига, Рил, Хорнпайп под свирель.
3. Польский — Мазурка, Полонез, Краковяк.
4. Турецкий — Хала, Хора.
5. Грузинский — Картули, Лезгинка, Шалахо.
6. Еврейский — Хава Нагила, Хора, еврейский балет.
7. Мексиканский — Воладор, Цапатеадо, Харобе Тапатио — в мягких юбках с кастаньетами.
8. Кубинский — Кассино, Дансон, Контраданс
9. Японский — Слем дорама, Кагура, Пара Пара.

Древние традиции умело переплетаются с современными инновациями, формируя новые стили и виды танца.

Русский танец

Не секрет, что русский народный танец является родоначальником всех направлений русского танцевального искусства, которое сформировалось за эти годы. Постоянно меняющаяся мода и быстрое течение времени никак не могли на него повлиять. Этот вид творчества несет в себе всю историю нашего народа. Каждое поколение хранит память о своих далеких предках и уважительно относится к их жизни.

Те или иные типы и техники танца, используемые в разных странах, дают возможность узнать характеристики определенной группы людей. Если говорить о том, что такое русские народные танцы, которые широко известны во всем мире, то ситуация аналогична.

Определенный стиль, который формировался на протяжении многих веков, помогает легко отличить русскую танцевальную школу от огромного количества других. Но, несмотря на кажущееся сходство, есть некоторые отличительные особенности.

Будучи ярким, русский народный танец отражает чувственную идею своей истории. Он воплощает в себе все творческое воображение людей, глубину их идей и эмоций. Этот вид искусства несет в себе определенную мысль, которая очень точно отражена в постановках.

В них есть: драматический сюжет, сложные художественные формы, много пластических движений и образов. Исполнение через ассоциации.

Еврейский танец

Семь сорок — это песня, написанная на основе старой мелодии уличных музыкантов с площади в конце 19-го века. На основе танцев Freilehe. Быстрый танец воплощает в себе дух 20-30-х годов 20-го века. Там люди открыли для себя огромную силу, которую они выразили в коллективном танце.

Участники, выполняя движения, цепляясь за проймы жилетов, двигаются вперед походкой, назад или по кругу. Не одно мероприятие не может быть полным без этого зажигательного танца, выражающего спокойствие еврейского народа.

Сиртаки

Этот танец не имеет вековой истории, хотя и содержит элементы греческих народных танцев. В частности — Сиртос и Пидихтос. Действие начинается медленно, затем ускоряется, становится живым и энергичным, как пидихтос.

Участвовать могут от нескольких человек до «бесконечности». Танцоры, держась за руки или положив руки на плечи танцоров (слева и справа), двигаются плавно. В это время прохожие подключаются, даже если танец происходит на дороге.

Греки, расслабленные и «уставшие от солнца», бегут резкими движениями, которые включают прыжки.

Цыганский танец

Самые красивые танцы и длинные юбки у цыган. Предпосылками «цыганки» была интерпретация танцев окружающих людей. Первоначальная цель цыганского танца — зарабатывать деньги на улицах и площадях по принципу: кто платит, тот и танцует.

Ирландский танец

Его легко можно отнести к типам народного танца, история которого началась в 11 веке. Танцоры, опустив руки, бьют дробь ногами на каблуках. Церковные священники считали жест руками бессмысленным, поэтому и перестали использовать руки в танце. Но ноги заполнили эту пустоту.

Лезгинка

Традиционная лезгинка — это молодой танец, в котором темпераментный, сильный и умелый мальчик, который в воплощении ястреба, ищет внимания роскошной девочки. Это особенно заметно, когда он стоит на цыпочках, двигается вокруг нее, гордо поднимает голову и расправляет «крылья» (руки), как будто он собрался взлететь.

Лезгинка, как и все виды народных танцев, имеет много вариантов. Так, например, она может выполняться совместно мужчинами и женщинами или только мужчинами. В последней версии этот пленительный танец говорит о мужестве кавказцев, особенно если есть такой атрибут, как кинжал.

Зажигательное фламенко

Танцы народов мира открыли «огненное» фламенко для людей. Этот танец родился в провинции Испании — Андалусия, изначально представленный перкуссией, с летающими руками и выразительным пением под гитару-кастаньетами. Но авантюрный характер испанцев не смог устоять перед музыкой ветра и драматическим пением.

Они придумали особую па: били ритм каблуками, щелкали пальцами, вели выразительную игру руками, в результате чего получился страстный танец. Название говорит о природе их создателей, а эксцентричное фламенко символизирует энергичных испанцев.

Классические индийские танцы

Жители использовали не только руки, ноги, но и другие части тела: нос, уши, губы, глаза, подбородок, брови, щеки. Мимика в индийском танце выражает 9 основных эмоций (Навараса): мир (Шанта), гнев (Рудра), героизм (Вира), грусть (Каруна), ужас (Бхаянака), любовь (Шрингара), отвращение (Бибхатса), удовлетворение (Хасья), удивление (Абхута).

Какие танцы народов мира исполняются виртуозностью и ритмично? Естественно индийский. Он один из самых старых, туда входят разные стили:

- одиссея;
- бхаратанатьям;
- катхак;
- кучипуди.

Танцовщицы всегда носят украшения для тела и головы, хлопок, шелковые сари, лехенга-чоли, гагра-чоли, танцоры, одеты в вышитые жилеты, длинные рубашки, с разноцветными тюрбанами на головах.

Движения, жесты от плавных до активных и сопровождаются пением или чтением стихов. Ничто иное так точно не воссоздает историю предыдущих поколений, как танцы народов мира.

Китайское танцевальное искусство

Китайские народные танцы связаны с театральными и боевыми искусствами. Все движения насыщены мужеством, активно используются руки, плечи, поясница, ноги.

В древние времена танцами задабривали богов. Танцоры изображали животных, процесс охоты, сбора урожая или военных действий, движения с оружием. Это было для того, чтобы в сражениях всегда был хороший улов, добыча, урожай и победа.

Танцы Льва, Дракона (исполняются в канун Нового года) и «Придворного» (с поклонниками) причислены к танцам китайского народа, который отличается яркой одеждой, красочными украшениями и макияжем.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Б1.В.ДВ.01.01.03 Художественные практики современного танца

Модуль 1. Основные принципы техники и основы методики изучения современного танца

Тема 1.1. Краткий обзор истории современного танца Условия возникновения современного танца. Влияние исторических, социальных, культурных, и научных факторов на развитие современного танца.

Тема 1.2. Основные принципы техники современного танца Понятие техники современного танца. Концепция восприятия тела человека. Концепция сферического пространства танца. Концепция взаимодействия с гравитацией. Концепция естественного движения. Специфика танцевального языка.

Тема 1.3. Основы методики Особенности постановки ног, корпуса, рук; координация движения и дыхания; работа над освобождением тела; методика исполнения основных движений. Структура урока. Взаимосвязь ритма дыхания, импульса движения и темпоритма танца. Общие рекомендации по подбору музыкального сопровождения

Модуль 2. Техника танца модерн (постмодерн и contemporary)

Тема 2.1. Введение в основы техники современного танца Понятия центра. Центр и периферия. Понятия центральной оси тела. Взаимодействие с гравитацией. Использование веса тела при движении, использование силы инерции. Координация рук в современном танце. Ощущение веса при движении. Изучение основных положений и позиций рук. Органичное движение во взаимодействии с полом. Понятие параллельных позиций. Изучение параллельных позиций (параллельная, II параллельная позиция, IV параллельная позиция). Понятие выворотности в современном танце. Изучение выворотных позиций (I, II, III, IV).

Тема 2.2. Движения на полу Изучение основных движений корпуса в положении сидя (без движений рук и с движения рук): 2 – Curve – наклон верха корпуса вперед. – Side – наклон верха корпуса в сторону. – Arch – наклон верха корпуса назад. – Contraction – сжатие, сокращение, движение центра корпуса. Повороты и другие движения корпуса. Изучение перекатов в положении лежа и сидя на полу. Изучение прыжков и других вариантов продвижения в пространстве с опорой одну руку и две руки. Изучение кувырков и перекатов назад и вперед. Изучение падений (варианты падений в сторону, вперед, назад). Другие варианты движений

Тема 2.3. Движения корпуса. Изучение основных положений корпуса и движений корпуса. Изучение основных движений корпуса в положении стоя: – Curve – наклон верха корпуса вперед. – Side – наклон верха корпуса в сторону. – Arch – наклон верха корпуса назад. – Roll down – наклон с расслабленной спиной, задействует все тело. – Roll up – возвращение в вертикальное положение. – Flat back – наклон с прямой спиной вперед и вперед по диагонали. – Contraction – сжатие, сокращение, движение центра корпуса. Повороты корпуса в сторону – изолированные и последовательные. Круговые движения для корпуса.

Тема 2.4. Позы Изучение основных поз современного танца. – Diagonal level, level T – поза с ногой, открытой в сторону, и наклоном корпуса. – Tilt – поза с ногой, открытой в сторону, и наклоном корпуса. – Parallel arabesque – поза, в которой корпус и рабочая нога образуют горизонтальную линию. – Arabesque, attitude – особенности исполнения в технике танца модерн. Другие позы.

Тема 2.5. Движение через пространство по параллельным и выворотным позициям. Диагонали Шаги. Бег. Pas de bourrée (музыкальный размер: 3/4; 2/4; 4/4).

Тема 2.6. Exersis. Структура и особенности exersis в технике современного танца. Движения exersis по параллельным и выворотным позициям. Комбинации. – Plié. – Foot Isolations. – Battement tendu / brush. – Battement jeté / brush. – Ronde de jambe. – Swings. – Battement fondu. – Adagio. – Grand battement jeté / swings. – Раздел Allegro. Специфика исполнения прыжков в технике современного танца, взаимодействие с гравитацией, использование силы инерции. Прыжки по параллельным позициям. Прыжки по выворотным позициям. Прыжки по параллельным и выворотным позициям в сочетании с движениями корпуса. Бег по параллельным и выворотным позициям. Вращения и повороты. Специфика исполнения вращений в технике современного танца. Вращения и повороты в сочетании с движениями корпуса.

Модуль 3. Основы техники джаз-танца

Тема 3.1. Постановка корпуса. Позиции рук и ног. Изучение основного положения корпуса и центра тяжести в джаз-танце. Изучение основных позиций рук и разновидностей положений рук в джаз-танце: – нейтральное положение; – первая позиция; – вторая позиция; – третья позиция; – press позиция; – положение – V; – другие позиции и положения. Изучение основных позиций ног: – изучение параллельных и выворотных позиций стоя; – изучение параллельных и выворотных позиций сидя.

Тема 3.2. Основы координации в джаз-танце Понятие изоляции, уровней, моноцентричное и полицентричное движение, оппозиция. Изучение изоляции различных частей тела: – головы; – плеч, рук, кистей; – грудной клетки; – верха корпуса; – таза; – коленей; – стоп. Тема 3.3 Структура и особенности экзерсиса в джаз-танце Изучение основных движений экзерсиса на середине. Изучение основных упражнений и движений у станка. Шаги и ходы в джаз-танце. Прыжки. Вращения. Диагонали.

Модуль 4. Хореография. Специфика современной хореографии и современного танцевального спектакля.

Тема 4.1. Понятие современной хореографии. Специфика современной хореографии. Танцор и группа в современной хореографии. Темы и идеи. Специфика танцевального языка. Пространство. Составляющие танцевального спектакля, синтез и взаимодействие. Хореограф.

Тема 4.2. Направления современной хореографии Современные направления танцевального искусства. Краткий обзор концепций и стилевых различий. Знакомство с творчеством ведущих хореографов и танцевальных коллективов (просмотр видеоматериалов).

Модуль 5. Композиция

Тема 5.1. Понятие композиции Композиция – дисциплина, целью которой является развитие и тренировка способности к сочинению танца, хореографии. Экспериментальный характер заданий позволяет открыть новые возможности в создании хореографии.

Тема 5.2. Создания хореографического текста Понятие танцевальной фразы. Создание танцевальной фразы. Вариационное развитие танцевальной фразы. Работа с пространством (ракурс, уровень, продвижение...) Время и ритм (акценты, скорость, пауза, стратегии слушания и др.) Энергия, импульс, динамика. Выбор музыкального материала. Анализ музыкального материала. Работа с образами. Работа с предметом. Сопоставление материала. Соло, дуэт, трио, группа. Структурирование хореографии.

Модуль 6. Импровизация

Тема 6.1. Понятие импровизации Импровизация – вид танцевального искусства. Практические занятия импровизацией открывают большие возможности для развития индивидуальности танцора, поиска собственного

неповторимого и естественного стиля движения в танце, приобретения и развития чувства партнерства.

Тема 6.2. Контактная импровизация Внимание и контакт. Разделение пространства. – вес и центр тяжести; – структура человеческого тела; – разделение веса; – партнеринг; – дезориентация; – спиральное движение; – трио; – структуры; – открытая импровизация.

Тема 6.3. Соло-импровизация – внимание; – части тела, структура тела; – пространство; – время и ритм; – энергия, импульс, динамика; – образ.

Методические материалы

По дисциплине

Б1.В.ДВ.01.01.06 Музыкально-компьютерные технологии в практике хореографа

Классификация электронно-музыкального инструментария.

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. Отличаются друг от друга по устройству и худ. возможностям. Опора только на эти материалы недостаточная для создания партитуры.

Наиболее фундаментальный уровень классификации по функции в формировании звука (источник, преобразование и воспроизведение), по характеру источника звука (электроакустический, электронный), по технологии работы со звуком (аналоговая, цифровая). Особенности конструкции влияют на характер их звукового материала и роль в формообразовании. Здесь можно разделить по направленности формирования тембровых банков (ориентированные на голоса альтистов и электрифицированных и электронных инструментов и универсальные), по характеру формируемой фактуры (одноголосные и многоголосные), по роли, которую они играют в муз. целом (формирование элемента фактуры и ее целостного вида). Характер звукового материала и роль в формообразовании во многом определяют жанр и стили музыки, с которыми связано использование ЭМИ, а также преобладающую форму представления муз. материала (конкретная или студийная). Звучание всегда связано с воспроизведением через динамики, поэтому все их можно считать электроакустическими. Огромную роль играют устройства, связанные с преобразованием и воспроизведением звукового сигнала. Эти устройства в большинстве ЭМИ являются их составными частями, но в некоторых случаях выполнены в виде отдельных модулей, которые вместе с источником звука составляют единую систему электроакустических муз.-аппаратных средств.

В таких системах модули делятся на устройства обработки сигнала (процессоры, эквалайзеры, компрессоры, лимитеры), устройства смешивания (микшерный пульт), усиления (пульт, усилители), устройства воспроизведения (громкоговорители, акуст. излучающие комплексы, комбики), а также устройства, предназначенные для записи и воспроизведения сигналов (магнитофоны, дискорекордеры, секвенсоры, компьютеры).

Все эти приборы делятся на 2 класса: аналоговые и цифровые. Многие из них объединяют в себе несколько функций (пульта, комбики).

Приборы источника. Делятся на 2 класса: электрифицированные – источник механических колебаний (струны, мембраны, язычка), которые преобразованные с помощью адаптеров в эл. колебания поступают в эл. тракт, электронные – их источником являются эл. схемы звуковых генераторов. Также есть группа электрических инструментов, где источником звука служат электрические сигналы, формируемые тем или иным путем (напр., с помощью светового воздействия на фотоэлемент). В совр. ЭМИ этот метод используется в качестве вспомогательного. Поэтому они имеют скорее историческое значение.

Электрифицированные делятся на 2 группы: традиционные, оснащенные адаптером и оригинальные ЭМИ. В основе преобразование различных духовых инструментов (электрофлейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон). Соединяют вариативность тембра, виртуальной акустической среды и живого интонирования. Группы – струнные-смычковые, щипковые, клавишные, ударные.

Возможности игры в ансамбле с внешним источником звучания (CD –проигрывателем), подсоединены к входному гнезду; возможность слушать свою игру в наушниках.

В группу электрифицированных 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 многократной 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 «вы 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-файл 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 попытаетесь «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 прочесть 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 урезанные 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-Сору. 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 кнѣцку 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 открыть 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 дисководов, 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 Аудиоплеером. Здесь же из выпадающего меню можно выбрать, каким способом следует проигрывать 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 окошко Путь следует ввести путь к каталогу, в который будут записываться получившиеся файлы (например, D:\Sounds\Disk1). 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 перетаскили 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 названий 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 различие (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 спектрограмм инструментов. Отличие колебаний в аналоговых и цифровых синтезаторах как изменение напряжения электросхемы и воздействие ЦАП на мембрану динамика. Измерители и анализаторы в секвенсоре.

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 facto*, 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.wince.com/](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://www.slink.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. Если 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 Дмитриюковой. 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 ссылки 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 чаты. 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>.

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 VQF-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.

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-соединениях 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-терминологии 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-сообщения «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, Sostenuuto 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 — стоповый (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 0, 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 каналные 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 каналное MIDI-сообщение вписывается номер MIDI-канала, для которого оно предназначено. Устройство-получатель, пользуясь этим номером, направляет каждое каналное 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.

Sampler 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. Способы работы над монтажом звукового аудиофайла аранжировки в программе-секвенсоре Cubase5.

Версии профессиональная программы Cubase

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 S, 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 информацию 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 Prg, 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). 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 C.

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 кнопку Rec Mode, находящуюся слева на панели управления. Если она находится в нажатом состоянии и надпись на ней гласит «Overdub», то новая MIDI-информация будет записываться «поверх» уже имеющейся. А если кнопка отжата и написано на ней «Replace», это означает, что новая MIDI-информация 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 отпуская (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 Cubase5.

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, Bag 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 на две части в любом месте (с оглядкой на параметр Snap: если здесь установлено, к примеру, значение Bag, 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 косоугольника (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 кнопку Solo, находящуюся слева в верхней части основного окна. А с помощью клавиш A вы сможете включить/выключить режим Edit Solo. Если он включен, то при входе в любой редактор редактируемая партия остается звучать одна, а при выходе в основное окно к звучанию сразу добавляются все остальные! Этот режим можно включать/выключать и кнопкой 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 MIDI-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-события. 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.1, 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 понадобится 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 кнопку 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 форшлагы 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» аудиоканалов. 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 аудиодорожке, 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 - взаимодей с факт источников. от группировки голосов в рамках глубины фактуры. выстраивается с учетом заполнения прост, не терпит пустот.= взаимодействует с фактурой на основе *комплементарности*. слишком тихое - усилить, аугментировать подтянуть до эстетич оптимального восприятия уровня. взаимодей среды и источников проявл в работе, направл на формирование параметров виртуальной среды.

Объем зависит от плотности факт событий. больш поможет наполнить, малая – избежать загрязненности.

при совмещении 2 и более модусов – полипростр. осущ из группы задержек.

Комплементарность акустики и факт во многом определяет и характер окраски голосов. Разреженность по вертик – насытить спектр составл. при неразборчив – спектр микширование с ограничением частотного диапазона.

Контраст пластов – экв и фильтры.

Глубина источников – эфф зримости объектов. их колич как вслучае с располож по вертикали определяет их качеств представление. при миним частоте составл - планы объектов раздвигать по линии глубины, что избежать плоскостности.

Тот же принцип комплементарности при конфигурировании пластов по линии фронта. чем больше пластов, тем больше ячеек меньшей длины по данной линии желательно зарезервировать (кроме крайних позиций), а их малое число позволяет расширить в ее пределах масштаб позиционирования каждого из них.

По отрезкам фронт линии позволяет рельефнее очертить их соотношения в глубине факт. регистров с помощью панорамы.

ЦТ расположить в рамках каждого парметра множество объектов. на слух трудно отличить более 3-4 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 трансформироваться в простр сонорность. В этом случае средства становятся яркими.

функц и инт значимость формируемого реж средствами пространства делает его неотъемлемым поверх слоем, взаимодей 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 противостоит 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, аудиозффекты 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 справиться 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 переименование: 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 tr3 (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.
- Ознакомление с 12 версией.

Cubase — это цифровая рабочая станция (DAW) с широкими возможностями работы с аудио- и MIDI-сигналами. Она предназначена для записи и сведения различных музыкальных жанров и даже написания звуковых дорожек в кино. Первая версия программы вышла в 1989 году, а актуальная на сегодня — одиннадцатая.

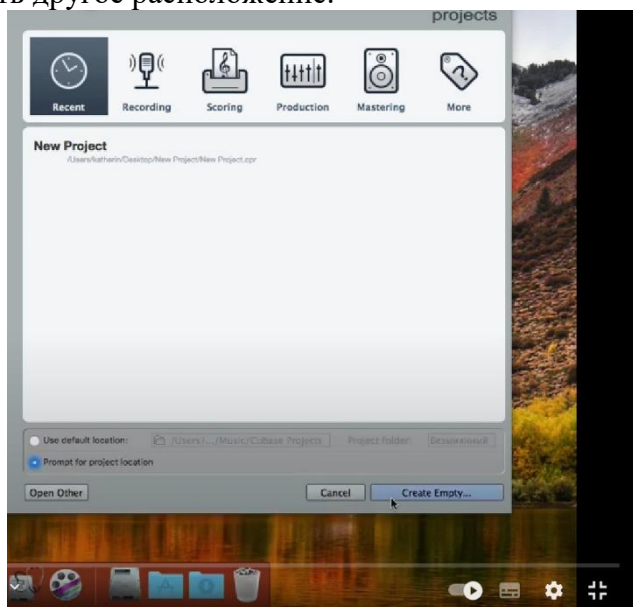
Также Cubase выпускается в нескольких модификациях:

- Cubase AI и Cubase LE — идут в комплекте с музыкальным оборудованием, имеют ограниченный функционал, достаточный для начала работы с программой и небольших проектов.
- Cubase EE (Education Edition) — созданы для образовательного процесса, для студентов и преподавателей профильных учебных заведений.
- Cubase Elements — базовая версия программы с основными, необходимыми инструментами и библиотекой для записи, редактирования и сведения.
- Cubase Artist — стандартная версия с большим набором инструментов, эффектов и библиотек. Подходит для небольших студий.
- Cubase Pro — полная версия программы. Оснащена 90 эффектами, 8 виртуальными инструментами и полной библиотекой звуков, позволяющей реализовать любые творческие идеи.

Cubase Pro и Cubase Artist хранят ключ регистрации на внешнем eLicenser, что позволяет работать с программой на любом компьютере где она установлена. Другие версии устанавливаются на один компьютер и работают без eLicenser.

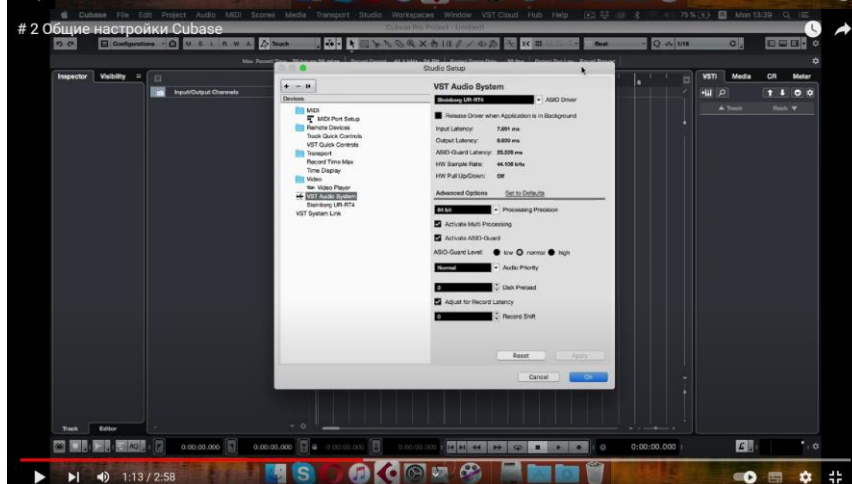
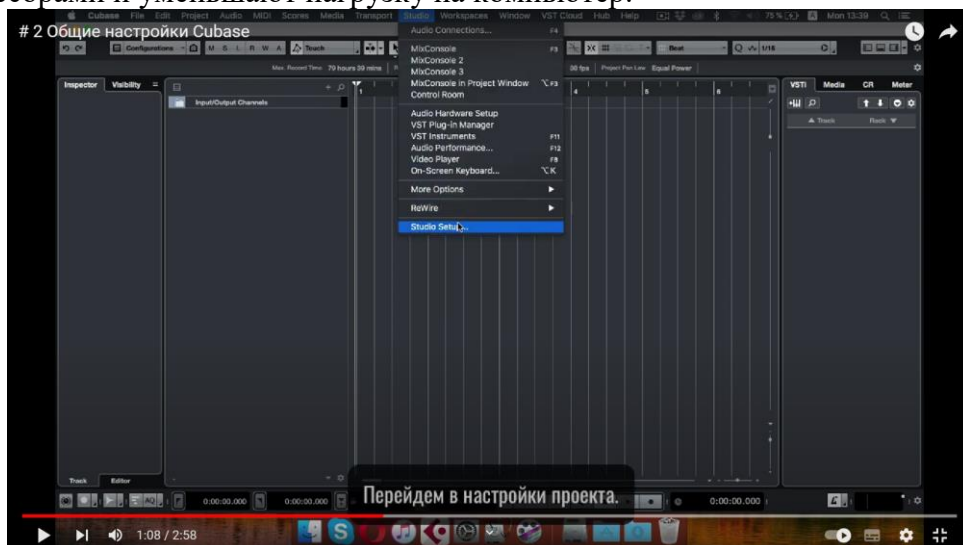
Как создать и настроить проект.

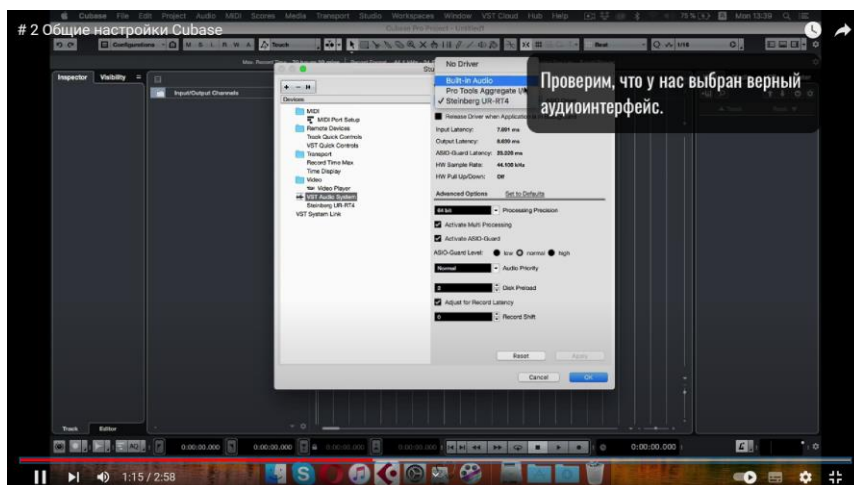
При запуске Cubase откроется окно Steinberg Hub, в котором можно выбрать преднастроенные проекты для записи, сведения или мастеринга, а также создать новый. Там же можно выбрать где будет располагаться проект: в папке по умолчанию, либо выбрать другое расположение.



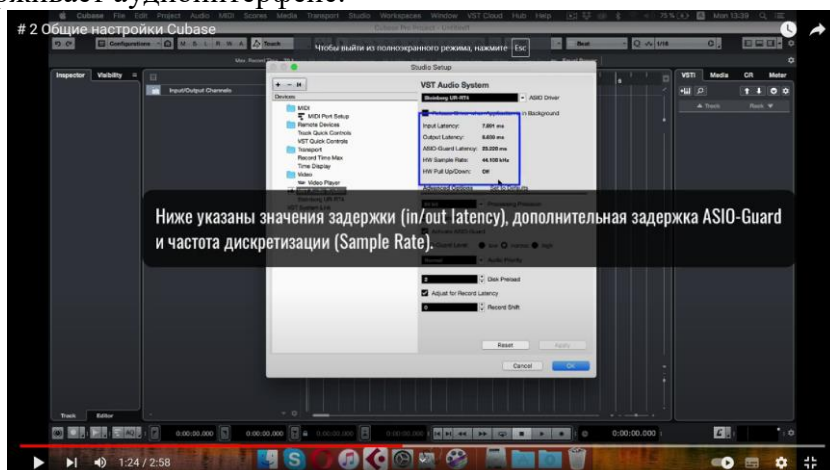


После нажатия кнопки Create появится окно проекта. При первом запуске проверяем и устанавливаем основные настройки программы. Для этого в меню выбираем Studio, далее Studio Setup. В открывшемся окне в разделе Audio System проверяем правильно ли указан наш аудиоинтерфейс и устанавливаем необходимый. Ниже отображена информация о задержке и частоте дискретизации. В дополнительных опциях параметр Processing Precision можно изменить с 32 бит (по умолчанию) до 64 бит, что позволит точнее обрабатывать аудио, но увеличит использование памяти. Multi Processing и ASIO-Guard оставляем активными, они отвечают за разделение нагрузки между процессорами и уменьшают нагрузку на компьютер.



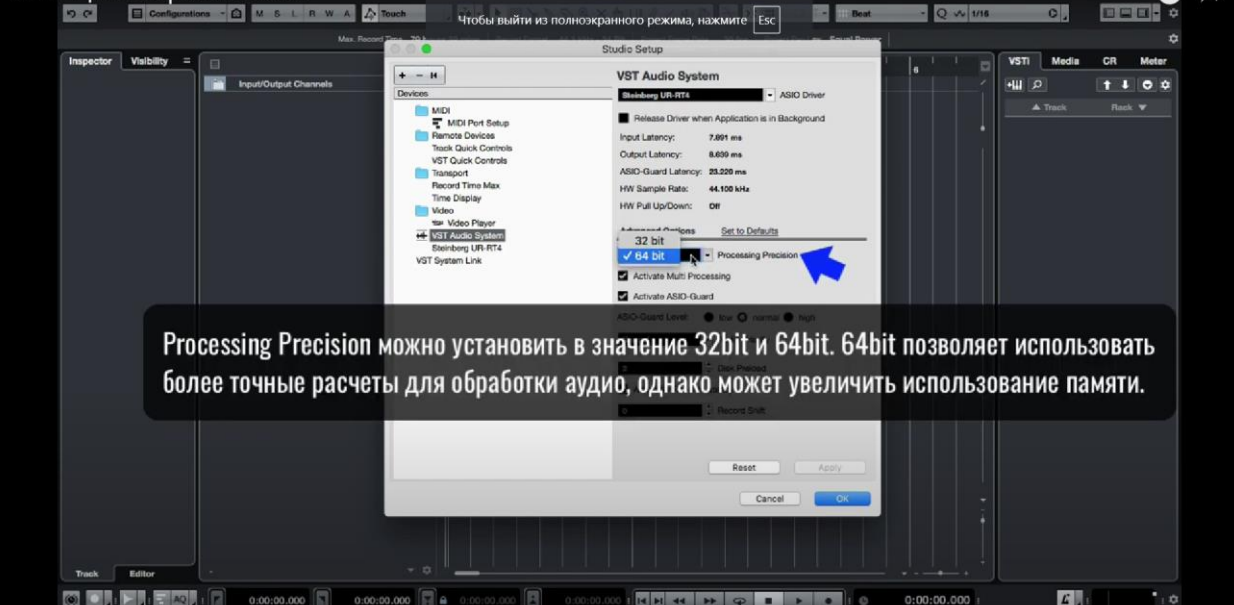


Большую задержку при записи можно снизить, уменьшив размер буфера в разделе настроек звуковой карты. Кнопка Control Panel позволяет установить необходимый уровень буфера: чем меньше, тем меньше задержка, но больше нагрузка на компьютер. Здесь же можно установить функцию мониторинга без задержки Direct Monitoring, если ее поддерживает аудиоинтерфейс.

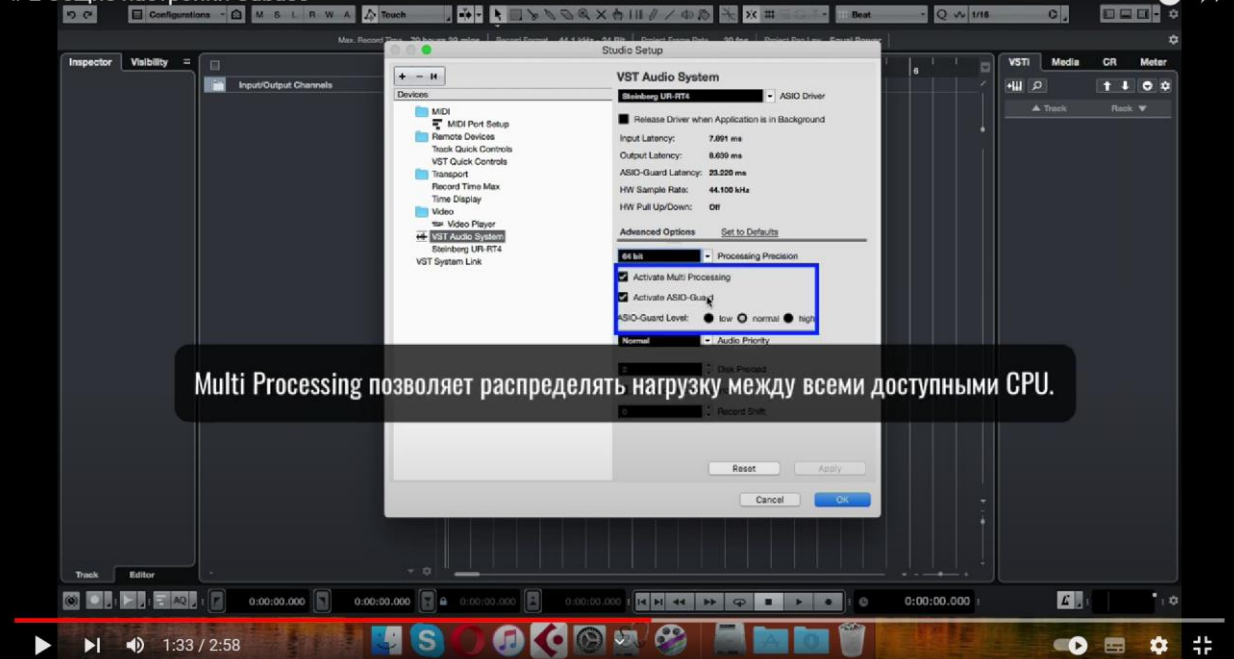


Выбрав настройку Project Setup в меню Project можно установить записываемый формат файла, частоту дискретизации и разрядность. Рекомендуется устанавливать разрядность 24 бит, более низкие значения отрицательно влияют на динамический диапазон записи. Для частоты дискретизации можно установить 44.1 кГц или 48 кГц, этого будет достаточно (чем больше значение, тем больше нагрузка на систему).

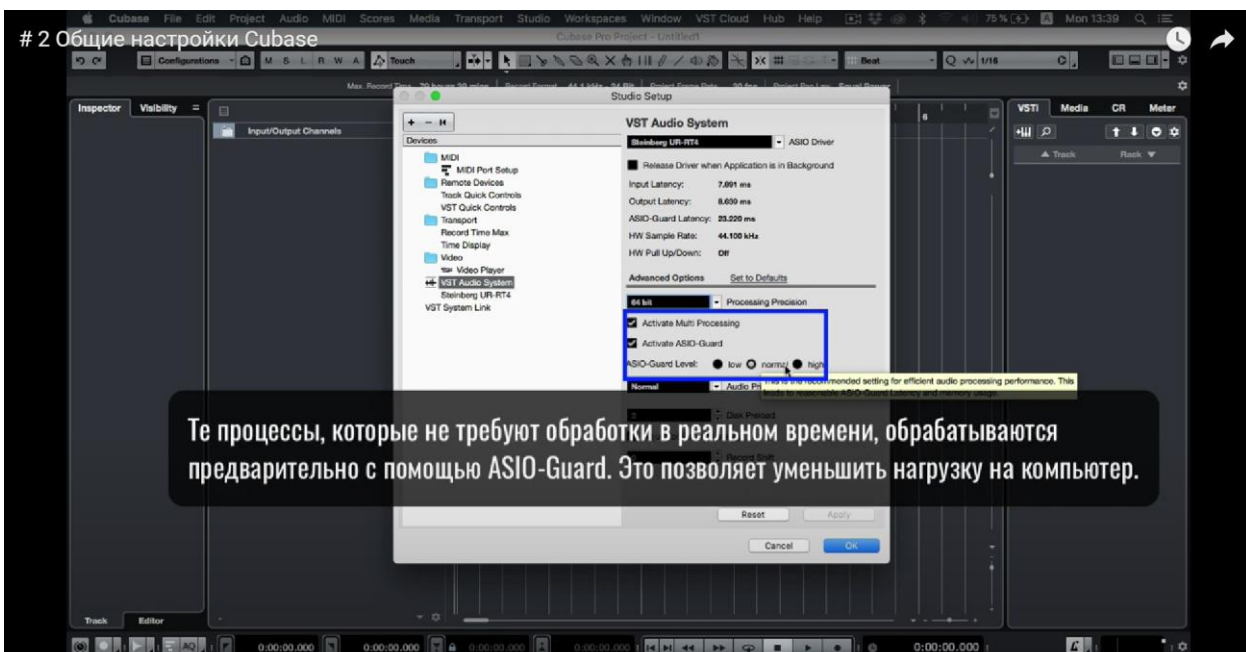
2 Общие настройки Cubase



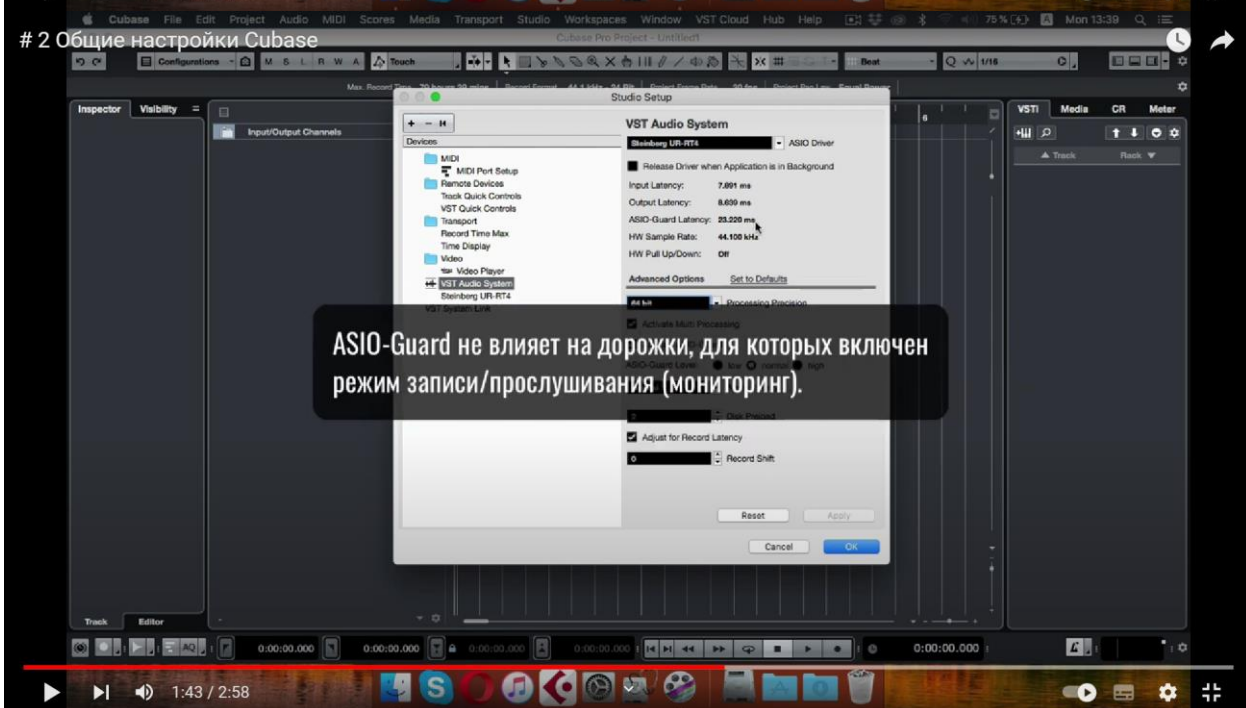
2 Общие настройки Cubase



2 Общие настройки Cubase



2 Общие настройки Cubase



Cubase Pro Project - Untitled1

CoreAudio Device Settings

Steinberg UR-RT4

Buffer Size: 32 Samples

Options: ☒ Set Device Attenuation To 0 dB

Open Config App Close

Steinberg UR-RT4

Control Panel

Input Latency: 7.881 ms
Output Latency: 8.639 ms

Externally Clocking: ☒
Direct Monitoring: ☒

Ports

ID	Port System Name	Show As	Visible	State
In	UR-RT4 Input 1	Guitar	☒	Active
In	UR-RT4 Input 2		☒	Active
In	UR-RT4 Input 3		☒	Inactive
In	UR-RT4 Input 4		☒	Inactive
In	UR-RT4 Input 5		☒	Inactive
In	UR-RT4 Input 6		☒	Inactive
In	UR-RT4 Mix 1 L		☒	Active
Out	UR-RT4 Mix 1 R		☒	Active
Out	UR-RT4 Mix 2 L		☒	Inactive
Out	UR-RT4 Mix 2 R		☒	Inactive
Out	UR-RT4 FX Bus L		☒	Inactive
Out	UR-RT4 FX Bus R		☒	Inactive

Reset Apply Cancel OK

Чем меньше буфер, тем больше нагрузка на компьютер.

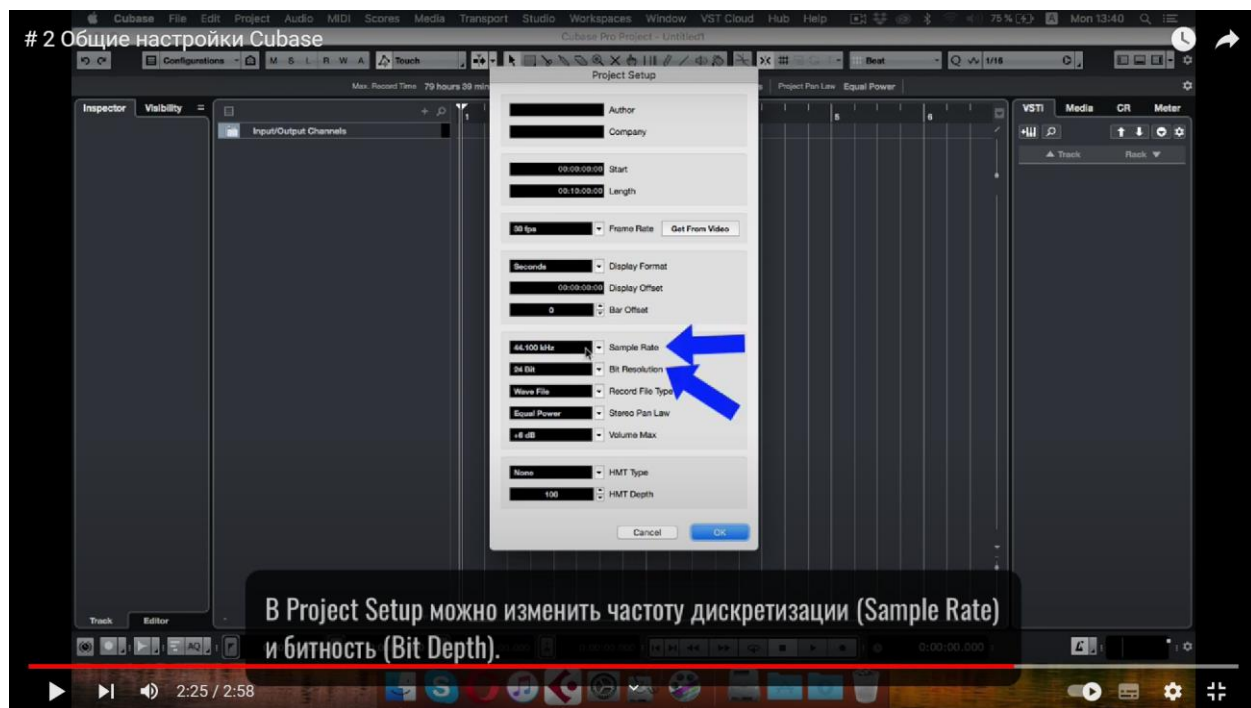
2 Общие настройки Cubase

Inspector Visibility

- Duplicate Tracks
- Remove Selected Tracks
- Remove Empty Tracks
- Divide Track List
- Track Folding
- Track Versions
- Pool
- Markers
- Tempo Track
- Browser
- Automation Panel
- Beat Calculator...
- Tempo Detection...
- Notepad
- Chord Pads
- Chord Track
- Signature Track
- Project Setup... **OS**
- Set Timecode at Cursor...
- Auto Fades Settings...

В Project Setup можно изменить частоту дискретизации (Sample Rate) и битность (Bit Depth).

2:23 / 2:58



Маршрутизация сигнала.

Следующим шагом после основных настроек проекта важно настроить входящие и исходящие каналы, иными словами – правильную маршрутизацию.

Во вкладке Studio выбираем раздел Audio Connection. Входящие каналы аудиоинтерфейса настраиваются во вкладке Input. Add Bus позволяет добавить каналы в проект, с возможностью выбора необходимой конфигурации моно, стерео, 5.1 и тд. В столбце Device Port отображаются входы аудиоинтерфейса, а в столбце Bus Name можно задать имя канала.

Во вкладке Outputs создаются и отображаются исходящие каналы. Если аудиоинтерфейс позволяет, то добавляем и назначаем дополнительные выходы, например, для второй пары мониторов или для настройки звука для музыканта. Настраивается по тому же принципу, что и входящие.

Для добавления дорожки нажимаем правой кнопкой мыши в поле отображения каналов и выбираем Add Audio Track (или в меню Project → Add Track → Audio). Тут же указываем конфигурацию канала, входящий и исходящий, название дорожки. На самом канале есть включение и отключение режима записи и мониторинга, переименование дорожки, настройки цвета, мьютирования, солирования и тд.

В главном меню настроек Preferences во вкладке VST можно выбрать режим включения автомониторинга. По порядку располагаются: ручное включение мониторинга, включение мониторинга при включении режима записи, включение мониторинга только во время записи и отключение мониторинга во время прослушивания, но включение во время записи (Tapemachine Style).

https://www.youtube.com/watch?v=Aqng8kqrv4&t=5s&ab_channel=YamahaMusic

Как работать с DSP-эффектами (для серии UR)

Чтобы настроить DSP-эффекты, открываем в меню Studio вкладку MixConsole. Во вкладке Rack выбираем Hardware. И у каждого канала, к которому доступно DSP появится вкладка с цепочкой эффектов. Можно настроить мониторинг эффектов, запись эффектов, либо отключить их вовсе. Из эффектов доступны настраиваемые компрессор и эквалайзер, различные виды гитарных усилителей, продвинутая реверберация с множеством пресетов. А также можно настроить выходы для наушников, например, если их несколько.

https://www.youtube.com/watch?v=i8nzG8we_xs&t=1s&ab_channel=YamahaMusic

Как настроить метроном

Метроном — полезная вспомогательная функция при записи, позволяющая музыканту сохранять необходимый темп во время исполнения. Включить и настроить его в Cubase можно нажав на соответствующие иконки в правом нижнем углу программы. В основных настройках метронома можно выбрать тип метронома: аудио или MIDI. Выходные каналы, на которые пойдет сигнал. Во второй вкладке (Click Sounds) находятся аудионастройки звука и MIDI-настройки метронома. Последняя вкладка Click Patterns содержит настройки ударов метронома. Темп можно изменить на транспортной панели внизу, указав необходимое значение.

https://www.youtube.com/watch?v=4C_cZ-JYq7I&ab_channel=YamahaMusic

Как записать аудио в Cubase

Для записи аудиосигнала на созданной аудиодорожке выбираем канал записи, активируем режим записи и режим мониторинга, нажав соответствующие кнопки. При необходимости устанавливаем режим записи для DSP-эффектов. При нажатии кнопки записи Record на транспортной панели начнется процесс. По окончании записи останавливаем процесс, нажав Stop на транспортной панели. Отключаем мониторинг и запись на дорожке, и прослушиваем записанный трек.

https://www.youtube.com/watch?v=8Y6xdFhx_dU&t=1s&ab_channel=YamahaMusic

Автоматизация

Функция автоматизации важна и необходима в процессе сведения. Она предназначена для автоматического изменения таких параметров, как громкость, панорама, настройки эффектов и многое другое. Для отображения автоматизации открываем ее, нажав в нижний левый угол панели дорожки (часть, где отображается цвет дорожки). Автоматизация можно установить ручную, расстановкой точек в необходимых местах на дорожке автоматизации. Или при записи в реальном времени с активной функцией Write Automation, при этом будут сохранены все изменения параметров во время процесса записи.

Как использовать Cubase Groove

Agent Groove Agent — это виртуальный инструмент, предназначенный для создания ритмических партий различных жанров с широким выбором инструментов, настроек параметров и характера звучания.

Для использования плагина, создаем инструментальную дорожку, в инструментах выбираем Groove Agent и нажимаем Add Track. В появившемся окне откроется виртуальный инструмент. В левой части находятся 16 пэдов на которые загружаются сэмплы, выше — переключение между паттернами и отдельными инструментами. В правой части сверху можно выбрать четыре разных установки. Ниже расположены кнопки Load, Edit, Mixer, Perform и Options. В Load можно загрузить типы барабанных установок и драм-машин.

Меню Edit в режиме Pattern позволяет менять характер исполнения партии: динамику, свинг, добавление пауз и сбивок. Можно активировать режим проигрывания, установив необходимый параметр Play Mode: Hold — партия воспроизводится при нажатом пэде, Toggle — партия запускается нажатием пэда и закикливается до повторного нажатия, One Shot — нажатие на пэд воспроизводит партию с начала и до конца. Изменение положения ручки в параметре Complexity/Intensity меняет характер партии от более простой до более сложной, от мягкой до агрессивной. Ручка Swing меняет соответствующий параметр, изменяя ритмический рисунок. А включение функции AF каждый раз изменяет окончание партии на разные. Функция AC выставляет акценты с возможностью выбора акцентированных долей.

А в режиме Instrument меню Edit позволяет настраивать отдельные звуки (тональность, атаку, спад, применять фильтр и т.д.). На пэды можно добавить несколько

сэмплов, которые будут воспроизводиться в зависимости от силы нажатия (режим Velocity) или вместе (режим Layer).

В меню Mixer можно настроить уровни, панораму, эквализацию, компрессию и многое другое.

Дополнительно Groove Agent позволяет создавать собственные наборы звуков, сэмплированные от внешних инструментов. В общих настройках указываются входящие каналы с инструментами, затем в Groove Agent слева вверху активируется функция Side-Chain, а справа от нее указывается входящий канал инструмента. Далее выбираем формат записи и основные настройки воспроизведения MIDI для записи.

В зависимости от версии Groove Agent некоторые функции инструмента могут отличаться.

Мониторинг сигнала с помощью Cubase Control Room

Функция Control Room необходима для разделения пространства студии на исполнительскую зону и продюсерскую (Control Room). Она доступна только для версии Pro. Для включения функции нужно нажать меню Studio и перейти в Audio Connections, далее пройти во вкладку Control Room и активировать ее. Помимо основных мониторов здесь можно добавить Cue-миксы. В столбце Device Port назначаются выходы для Cue-миксов.

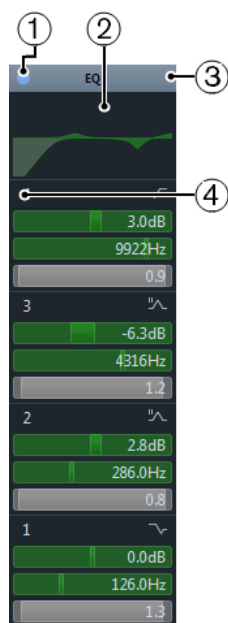
Для открытия секции Control Room в MixConsole нажимаем на кнопку Show/Hide Right Zone на панели инструментов окна MixConsole. В Control Room можно назначить Talkback, добавив его в меню Audio Connections. После включения Cue Sends в Racks можно отправить звук на Cue-миксы. Для отправки выбранных каналов на Cue-миксы, нажимаем правой кнопкой мыши в окне Control Room и выбираем All Cues from selected mixer channel и затем Activate Cue Sends. Изменив уровень на канале можно автоматически изменить уровень на всех Cue-миксах (All Cues from selected mixer channel, затем Use Current Mix Levels) или изменить уровни вручную на каждом Cue-миксе.

Также в окне Control Room можно переключаться между основным и Cue-миксами, включать/отключать метроном, понижать уровень (Dim) и производить другие настройки.

Работа с MIDI

Работа с MIDI не менее важна в процессе продакшена, чем работа с аудио. Поэтому Cubase оснащен различными функциональными редакторами для работы с MIDI. In-Place Editor в меню MIDI открывает окно редактирования прямо на дорожке, Key Editor открывает отдельное окно редактора, Score Editor – редактор нот, List Editor отображает все данные в виде списка, а Drum Editor подходит для редактирования перкуSSIONНЫХ и барабанных партий. В левой части редакторов находятся параметры квантизации и другие, в зависимости от вида редактора. В нижней части можно настроить Velocity для каждой ноты.

Вы можете производить настройку эквалайзера в четырёх полосах. У них различные значения частот по умолчанию и различные названия. Однако частотный диапазон у них одинаковый (от 20 Гц до 20кГц). Вы можете задать различные типы фильтров для каждого отдельного модуля.



1. Обход EQ

Нажмите для обхода всех полос эквалайзера.

2. Отображение кривой

Щёлкните по дисплею в канале для показа более крупного изображения. Дисплей также доступен в секции **Эквалайзеры Инспектора** и в диалоговом окне **Настройки канала**.

При помещении указателя мыши на дисплей отображается курсор-перекрестье. Для текущей позиции указателя вверху или внизу дисплея отображается частота, значение ноты, смещение и уровень.

Щёлкните и удержите указатель мыши для добавления точки кривой и активации соответствующей полосы. Дважды щёлкните по точке кривой для её отключения. Потяните точку кривой вверх или вниз для регулировки усиления. Нажмите Ctrl/Cmd, чтобы регулировать только усиление. Потяните точку влево или вправо для регулировки частоты. Нажмите Alt, чтобы регулировать только частоту. Нажмите Shift во время перетаскивания для регулировки добротности. Для инвертирования кривой EQ откройте контекстное меню и выберите **Инвертировать настройку EQ**.

Результирующая кривая отображает настройки EQ, а также активные фильтры низких и высоких частот, активированные в настройках **Пред рэка**. Активные фильтры и фильтры в режиме обхода отображаются разными цветами. Отключенные фильтры не отображаются.

Прим.

Вы не можете редактировать обрезные фильтры высоких и низких частот на кривой дисплея. Для редактирования этих фильтров откройте рэк **Пред**.

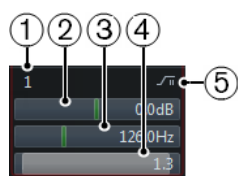
3. Выбрать пресет

Открывает всплывающее меню, в котором вы можете загрузить/сохранить пресет.

4. Активировать полосу

Нажмите для активации/деактивации полосы EQ.

Настройки полосы



1. **Активировать полосу**

Активирует полосу эквалайзера.

2. **Усиление**

Устанавливает уровень ослабления или подъёма. Диапазон равен ± 24 дБ.

3. **Частота**

Устанавливает центральную частоту диапазона ослабления или подъёма. Вы можете задать частоту в Герцах или в значениях нот. При вводе ноты частота автоматически отображается в Герцах. Например, нота А3 соответствует частоте 440 Гц. При вводе ноты вы можете ввести значение смещения в центах. Например, введите А5 -23 или С4 +49.

Прим.

Убедитесь, что вы ввели пробел между нотой и смещением в центах. Только в этом случае смещение принимается во внимание.

4. **Q-фактор**

Задаёт ширину частотного диапазона. Высокие значения сужают диапазон.

5. **Тип**

Открывает всплывающее меню, в котором вы можете выбрать тип EQ для полосы. Полосы 1 и 4 могут использоваться как параметрические, шельфы или обрезающие фильтры. Полосы EQ 2 и 3 - всегда только параметрические фильтры.

Compressor (Компрессор) уменьшает динамический диапазон звука, делая тихие звуки громче или громкие звуки тише, или и то, и другое.



У **Compressor** (Компрессора) есть отдельный дисплей, который графически иллюстрирует форму кривой компрессора в соответствии с настройками **Threshold** (Порога) и **Ratio** (Отношения). **Compressor** (Компрессор) также содержит измеритель **Gain Reduction** (Изменение усиления), который показывает степень изменения усиления в дБ, режимы компрессии **Soft knee/Hard knee** (Мягкий и жёсткий излом) и программно-зависимую автоматическую регулировку параметра **Release** (Отпускание).

Threshold (Порог от -60 до 0 дБ)

Устанавливает уровень, при котором срабатывает компрессор. Обработке подвергаются только сигналы, превысившие порог.

Ratio (Отношение)

Устанавливает степень изменения усиления, применяемую к сигналам выше порогового уровня. Отношение 3:1 означает, что каждое увеличение входного уровня на 3 дБ приводит к увеличению выходного уровня на 1 дБ.

Soft Knee (Мякий излом)

Если эта кнопка деактивирована, сигналы выше порога мгновенно сжимаются в соответствии с установленным соотношением (жёстким изломом). Если **Soft Knee** активирована, компрессия начинается более плавно, что приводит к менее резкому результату.

High Ratio (Высокий коэффициент)

Задаёт фиксированное значение отношения 20:1.

Make-Up (Последующее усиление от 0 до 24 дБ или режим Авто)

Компенсирует потери усиления на выходе, вызванные компрессией. Если кнопка **Auto** (Авто) активирована, регулятор становится затемнённым, и выход автоматически настраивается на компенсацию потерь усиления.

Dry Mix (Оригинальный микс)

Смешивает чистый входной сигнал с компрессированным сигналом.

Attack (Атака от 0.1 до 100 мсек)

Определяет, как быстро будет реагировать компрессор на сигналы, превысившие порог. Если время атаки велико, начальная часть сигнала будет проходить без обработки.

Hold (Удержание от 0 до 5000 мсек)

Задаёт время применения эффекта компрессора к сигналу с уровнем выше порогового. Малые значения времени удержания полезны для дакинга в ди-джейском стиле, в то время как для музыкального дакинга требуется большее время удержания, например, при работе над документальным фильмом.

Release (Отпускание от 10 до 1000 мсек или режим Авто)

Устанавливает время, по истечении которого усиление возвращается к его первоначальному значению после опускания входного сигнала ниже порога. Если кнопка **Auto** (Авто) активирована, плагин автоматически находит оптимальное значение в зависимости от аудио материала.

Analysis (Анализ от только Пик до только RMS)

Определяет, анализируется ли входной сигнал в соответствии с пиковыми или RMS значениями или их комбинацией. Значение 0 соответствует только пику, значение 100 - только RMS. Режим **RMS** использует в качестве основы среднюю мощность аудио сигнала, в то время как режим **Peak** (Пик) работает с пиковыми уровнями. В качестве общей концепции: **RMS** режим лучше работает с материалом, содержащим небольшое количество транзиентов, например, вокалом, а режим **Peak** (Пик) лучше работает с перкуссионным материалом с большим количеством транзиентных пиков.

Live (Вживую)

Если эта кнопка активна, функция просмотра вперед для эффекта деактивируется. Просмотр вперед позволяет выполнить более точную обработку, но добавляет небольшую задержку в качестве компромисса. Если режим **Live** (Вживую) активирован, задержки нет, что более приемлемо для работы вживую.

Тема. Звукозапись, редактирование и обработка эффектами в аудиоредакторе Adobe Audition.

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 неdestructивного 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 дисковом 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 неdestructивным.

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 неdestructивной редакции громкости и панорамы на каждой из дорожек путем рисования соответствующих огибающих. Отметив галочками пункты Show Pan Envelopes; 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-фрагментами 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 *destructивный и неdestructивный*

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. Проблема?).

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.

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 соответствуют друг другу по ритму, гармонии, характеристике тембра и громкостному балансу. На основе комбинирования по гориз и вертикали необходимо сложить мозаику. Грамота здесь не треб, выполняется по слуху, а все составляющие под рукой. Поэтому популярны среди детей.

Достижение оригинальности – врят ли, как не перекладывай кубики, именно они будут определять облик. Здесь доминирует соавтор-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. обмениваться миксами и звуковыми эффектами. возможность придумать и написать собственную версию песни своего любимого музыканта, используя уникальную библиотеку вокальных треков от групп "Мумий Троль", "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", "Кукрыники", "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 отсчитывает 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 помощью 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. деинсталировали 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 простой танцевальной аранжировки в программе автоаранжировщике в Band-In-A-Box.

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 рисунков фактуры. Если формализовать принцип построения ярких мелодий невозможно, то привести к общему знаменателю фактуру не представляет труда.

Вычленив 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 возможности редактирования, создания, импровизации в реале на основе записанной

минусовки, автоматического генерирования партий имитирующих игру солиста-импровизатора, режиссерской корректировки и др.

Цель - преодолевать механистичность действий компьютера. Упрощает то, что нужно всего лишь выбрать готовые варианты 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, переключек или дублирования), вместо украшения внесут элемент случайности или механистичности. 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 переключки и эхо, то создается контраст по панораме.

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

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

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

60-70 лет назад классическая оркестровая музыка записывалась с использованием всего двух или трех микрофонов, процесса сведения практически не было, и качество продукта зависело от выбора и размещения микрофонов, а также свойств носителя записи. В наши дни способы записи оркестра так же многогранны, как способы записи популярной музыки: доступно сложнейшее редактирование, появилась возможность компенсации акустических задержек, а процесс сведения ограничивается лишь финансовыми возможностями клиента и одаренностью звукорежиссера. Какими бы ни были средства, в большинстве случаев цель одинакова – постараться передать акустическое событие настолько реалистично, насколько это возможно. Однако средства, которыми звукорежиссеры, инженеры и владельцы звукозаписывающих компаний достигают своей заключительной цели, значительно различаются.

Терминологический (тезаурус) по изучаемой дисциплине:

Аббревиатура – знаки сокращенного нотного письма.

Автоматизация – заранее записанные, отредактированные и затем автоматически воспроизводящиеся все манипуляции с элементами управления микшером. Сохраняются в виде миди-сообщений, которые запоминаются в устройстве, подобном секвенсору. Играет роль в создании сложных сценариев развития событий во время живого выступления, является средством динамического управления параметрами мультитрэкковой композиции

при ее сведении. Можно управлять параметрами эффектов реального времени и виртуальных инструментов. Огибающие автоматизации в виде графиков линейной интерполяции параметра в узловых точках.

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

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

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

Акустические инструменты – традиционные механические инструменты.

Алгоритм – последовательность выполнения операций.

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

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

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

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

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

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

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

ADAT – цифровой магнитофон с магнитной лентой.

Апподжиатура – форшлаг, задержание.

API – интерфейс прикладного программирования, стандартный набор команд (для обеспечения мощности процессора)

Application – приложение, программа

Аранжировка электронная – инструментальное переложение композиции выполненная посредством электронно-цифровых технологий и предполагающая электроакустические условия звучания.

Арпеджиатор – функция синтезатора или программы, которая позволяет проигрывать взятый аккорд в виде последовательности аккордовых нот (гармоническая фигурация)

Артикуляция – приемы исполнения (штрихи: стаккато, легато, с акцентом, глиссандо, портаменто)

Асинхронная передача данных – миди-протокол.

AbsoluteTime - время от начала диска до выбранной точки.

Атака – момент нажатия клавиши, начальная фаза огибающей формы сигнала (от появления звука до его максимального значения). Всего 4 фазы: Attack – атака, Decay – спад, Sustain – поддержка, Release – освобождение (момент отпуская клавиши). Контроллер CC73 устанавливает время атаки для тембра.

Аудиосообщение – объект, содержащий ссылку на звуковой файл и набор атрибутов, относящихся к тому, когда и как данный файл следует воспроизводить и как отображать в проекте соответствующий ему графический объект.

Аудио компакт диск – CD-A. CD-R – предусматривает одноразовую запись.

Audio Compression Manager – интерфейс для сжатия файлов.

Aux Send – дополнительный выход в микшерах, картах и др устройствах для посылки сигнала на обработку.

АХЧ – амплитудно-частотная характеристика (график зависимости амплитуды сигнала на выходе от его частоты при неизменной амплитуде сигнала на входе. Тракты с горизонтальной внутри частотного диапазона АЧХ называют частотнонезависимыми).

АЦП – аналогово-цифровой преобразователь звуковой карты. От его разрядности и частоты дискретизации зависит качество оцифровки звука. Полупрофессиональные карты оборудованы 24 битными ЦАП, что является стандартом.

Аэрофоны – инструменты, в которых звучащим телом является воздушный столб (духовые инструменты)

Баланс – соотношение громкости двух и более голосов. Регулируется в сведенном голосе.

Band – оркестр, полоса звуковых частот.

Банк – (патч) в синтезаторе, звуковом модуле набор голосов инструментов и стилей; кроме того, на компьютере банк сэмплов, лупов, гругов. Для некоторых моделей синтезаторов подразумевается значение слова «инструмент» – тембр. Близкие по смыслу значения: патч, пресет.

Bar – такт.

Bit – разряд, скорость передачи данных, доля такта. Стандарт разрядности для передачи звуковых данных из аналоговой в цифровую – 16 бит. Чем больше, тем выше качество звука, но и больше занимает места на носителе. При этом соотношение сигнал/шум 96 дБ.

Breath – контроллер CC2 преобразует силу дыхания подобно игре на духовом инструменте. В зависимости от модели синтезатора управляет громкостью, экспрессией, вибрато.

Brightness – контроллер CC74 яркости звучания, устанавливает частоту среза резонансного фильтра у тембра.

Bus – шина, канал обмена информацией, разъем на карте для подключения устройств.

Bypass – обход, сквозной канал, после входа данные сразу поступают на выход устройства.

Брейк – ритмический отыгрыш в пол-, 2 такта между частями произведения.

Бридж - средняя часть в рефрене (квадрате, куплете), который имеет 4 частную форму A1 A2 B A3 по 8 тактов = 32 такта.

Буфер обмена – используется для хранения данных во избежание подгрузки с диска дополнительных данных и задержек во время процесса проигрывания.

Count – 2 пустых такта отсчета перед началом записи/воспроизведения.

Cover – версия песни, записанной в другой интерпретации другим исполнителем.

Croccfade - постепенное изменение амплитуды.

Custom – выбор параметров по желанию пользователя.

Вариации – в синтезаторе разновидность фактуры аккомпанемента стиля.

Время задержки – между нажатием клавиши и воспроизведением звука Latency Time.

Вставка – рифф, отыгрыш, брейк, ритмическая перебивка, вставляемая на границах музыкальных фраз.

Гармонизация – Основана на объединении звуков в созвучия и на связи этих созвучий в их последовательном движении. Выполняется как подбор или сочинение аккордов для аккомпанемента к мелодии. Может быть мелодией, изложенной аккордами. Методы гармонизации в разных музыкальных стилях отличаются.

Гармоника – обертон, компонент синусоидальной волны сложного звука, чья частота – целый множитель основной частоты. Контроллер Harmonic CC71 управляет глубиной резонансного фильтра выбранного тембра.

Гейм-порт – для подключения внешнего миди-устройства (клавиатуры), при этом необходим специальный переходник – Миди-интерфейс.

Гейн – усиление динамического уровня на входе программы или устройства, регулятор чувствительности.

Гейт – динамический пороговый фильтр программного редактора. Noise Gate – программа или устройство для устранения шумов в паузах, музыке, речи.

Glide – прием игры, когда нота берется на пол тона ниже и сразу соскальзывает к нужной высоте.

Grid – сетка в окне миди-редактора для определения точных временных координат сообщений.

Герц – единица измерения частоты колебаний в секунду. Число колебаний влияет на высоту ноты.

Глиссандо – плавное изменение звука по высоте от одной ноты к другой колесом Pitch Bend (сверху вниз).

Гексатоника – шестиступенный звукоряд.

Гептотоника – семиступенный звукоряд.

Гетерофония – однолинейное многоголосие.

Глобальные установки – предварительно устанавливаемые параметры применительно ко всей композиции (темп, размер, работа метронома)

Голос – в синтезаторе определенный тембр, характерный для какого-либо инструмента. Сольная партия.

Грув – мелодический луп. В отличие от лупа грув необходимо подгонять по тону. Достигается путем изменения скорости воспроизведения его отдельных частей.

Гнездо – (вход/выход) отверстие аппарата, предназначенное для коммутации с различными устройствами посредством кабеля. Бывают 2 типов: для цифровой коммутации (MIDI) и аналоговой (AUX). Для стерео звучания используется 2 аудиогнезда для левого и правого канала.

Гуманизация – «очеловечивание», добавление в компьютерную музыку случайных отклонений (от темпа), которые должны создавать эффект «живого» исполнения.

Данные – вид информации.

Джиттер – дрожание фазы.

Джэк – штекер (вилка, вставляемая в гнездо), расположенный на конце кабеля, трехжильный: + - и земля (корпус), одноштырьковый. Существует стерео и моноджек (для линейных источников сигнала). Отличаются по внешнему виду наличием насечек (две, одна)

Дин – штекер/соединитель миди-кабеля, пятижильный. Предназначены для входа, выхода и сквозного Thru («через», «минуя»).

De Esser - с помощью фильтра уменьшает громкость шипящих согласных в речи.

Деструктивное редактирование – изменения всего файла с его перезаписью.

Динамический диапазон – разница между самым тихим и самым громким уровнями сигнала. Убывание громкости контроллер CC97 Value down угасание, 96 – усиление. За максимальную громкость принимается уровень 0 дБ, в 2 раза громче – 6 дБ..

Динамическая клавиатура – чувствительная клавиатура, способная отразить силу звука в зависимости от силы нажатия на клавишу.

DirectX – технология для работы с мультимедийными программами

Дискковод – носитель и хранитель информации сохраняемой и создаваемой пользователем. Используется для записи, воспроизведения собственных созданных на другом синтезаторе или компьютере сонгов. Дает возможность игры «минусовки»

Диск DVD – большой объем для информации: от 4 – 17 гб, 2 и 8 ч видео (двусторонний).

Дисплей – LCD жидкокристаллический отображает информацию на маленьком экране синтезатора.

Диапазон – динамический Range, так у обычного молотка – узкий динамический диапазон.

Дизеринг (размывание) – обработка при переходе с большой разрядности на 16-ти битную. Добавляется белый шум с амплитудой в половину младшего разряда. Увеличивает шум, но ослабляет корреляцию ошибок квантования.

DSL – формат, предназначен для приблизительно одинакового звучания миди инструментов на разных синтезаторах.

Дискретизация – процесс конвертирования непрерывного (аналогового) сигнала в дискретную последовательность фиксированных значений, снятых через некоторый интервал (шаг) по времени (шаг обратно пропорционален частоте дискретизации и при частоте, например, 1000 Гц равен одной тысячной доле секунды. Чем меньше шаг дискретизации, тем больше значений сигнала (сэмплов) в секунду фиксируется и тем точнее будет эта последовательность отражать реальный звук. Запись на аудиодисках при частоте дискретизации 44,1 кГц содержит 44100 отсчетов на секунду звучания.

Double – процессор с удвоенной частотой.

Диссонанс - неблагозвучие

Добротность фильтра – полоса пропускания.

Драйвер – устройство или программа, которые помогают управлять работой другого устройства или программы. Например, драйвер принтера позволяет управлять им из любой программы, которая имеет доступ к этому драйверу. ASIO Audio Stream In/Out позволяет сократить время реакции инструментов и устройств обработки звука на поступающие команды до нескольких (1-2) миллисекунд и в большей степени задействовать возможности оборудования (по сравнению со стандартными драйверами Windows).

Дуплексный режим звуковой карты Dual DMA – 2 компьютерных канала для одновременной записи и воспроизведения.

Европейский интерфейс передачи цифровых звуковых данных 24бит/48кГц.

Enhanced Full Duplex – режим работы звуковой карты, позволяющий одновременную запись и воспроизведение, работу с разной частотой дискретизации.

Enhancer, Exciter – добавление верхних гармоник для создания яркого, насыщенного, прозрачного звука.

EPS – формат графического файла, в который экспортируют нотный текст нотные редакторы. Затем вставляется в текстовую программу.

Загрузка – ввод музыкальных данных, записанных (хранящихся) на другом аппаратном устройстве (программе), с помощью дискового носителя.

Звук (sound) – качество звучания.

Звуковая карта – встроенные: SBLive, SBAudigy или стационарная (как правило профессиональная). При задействованном ASIO-драйвере будет иметь 6 пар стереофонических входных портов, включая цифровой порт (интерфейс S/PDIF) и 7 пар выходных. Последняя пара портов фактически является посылом на этот аппаратный процессор.

Звуковой модуль – аппаратное и виртуальное устройство: 1.Сэмплер, эффект обработки. 2.Стереофонические колонки.

Идиофоны – самозвучающие музыкальные инструменты (щипковые, ударные, фрикционные, воздушные).

Импорт файла – отличается от загрузки тем, что загружается файл чужого формата, то есть предварительное конвертирование и последующая загрузка.

Инвертирование – (Flip) каждое значение амплитуды звукового файла меняет свой знак на противоположный.

Инициализация – установка параметров устройства или программы, подготовка к началу работы.

Интерфейс – устройство, программа, технология, система связи двух устройств разного типа (компьютер и синтезатор).

Insert – 1.разъем для разделительного стерео-штекера. 2.Обработка эффектом в режиме Insert: например, по одной жиле сигнал отправляется на обработку эффектом (реверб), а по другой возвращается для дальнейшего следования в общем сигнале.

Инструмент – акустический, натуральный, искусственный, синтезированный. В программных синтезаторах используются виртуальные инструменты VST. Это тембры, имитирующие натуральные инструменты оркестра и синтезированные тембры, имитирующие несуществующие в природе звуки.

Инспектор – панель в левой части рабочего окна, на которой сосредоточены опции выбора большого числа параметров для обработки трэков.

Интерполяция – сглаживание дискретных отрезков звукового сигнала.

Инфразвук – звук самой низкой частоты в пределах слышимости.

Искажения – дисторшн, фуз, овердрайв в гитарной партии.

Канал – путь, по которому течет поток звуковой информации.

Картридж – носитель неизменяемой информации (голоса, стили), дает возможность дополнить имеющиеся банки в синтезаторе.

Квантизация – применяется для точного выравнивания (синхронизации) звучания нот по времени (длительности).

Клип – область памяти, в которой хранятся последние рабочие данные.

Клиппирование – установка максимального уровня сигнала, что может привести к искажению. 32767 для 16 битного. Или устранение ошибок перегрузки при звукозаписи.

Кодирование – программа или устройство кодек. Используется при аналогово-цифровом преобразовании (АЦП) и наоборот (ЦАП).

Конвертер (преобразователь) – устройство или программа, преобразующие звук из одного формата в другой, также в файл того же формата, но с другими параметрами (из стерео в моно и наоборот), файл с тембром и банком одного синтезатора в другой, аудиотрек - в миди файл. Качество конвертирования миди файла в нотный определяет Engraver Quality.

Компрессия – сжатие, уменьшение разности между максимальным и минимальным значениями динамического диапазона. Тихие – громче, громкие – тише. 2 уровня усиления: ниже выбранного порога и меньше единицы для сигналов, превышающих пороговый уровень. Например, при записи бас-гитары.

Кроссовер – устройство для разделения звука на несколько каналов по частотному признаку с дальнейшим посылом на разные пути (колонки).

Контроллер – событие (команда) в миди-сигнале. Передают оттенки исполнения музыки. Их 128: громкость, стереопанорама, колесо, экспрессия и т.д.)

Manual – 1.описание, руководство, инструкция.2. Мануальный режим – режим исполнения в реальном времени, регулировка параметров по ходу исполнения на синтезаторе.

Мастер – 1.регулятор (ручка) громкости в аппаратном или программном микшерском пульте. 2. В миди-соединениях – инструмент, посылающий управляющие сигналы на другой миди-инструмент. 3. В компьютерных программах - Мастер (Wizard) – последовательность подсказок, которые в диалоговом режиме помогают вам поэтапно пройти какой-нибудь сложный процесс или выполнить многоступенчатую задачу.

Мастеринг – обработка, ретушь и запись («прожиг») аудио файла на дисковой носитель.

Matrix - 1.матрица - оригинал, с которого делаются копии. 2. Таблица.

3. Редактор типа Piano-Roll (см. Piano-Roll) программы Logic фирмы Emagic.

Многоканальное сведение – соединение трэков композиции в одну звуковую дорожку (стереопару)

Maximizer – (максимайзер) устройство или программа, предназначенные для цифровой обработки звука с целью усилить ощущение громкости без общего увеличения уровня.

Это достигается увеличением амплитуды сигнала только в наиболее воспринимаемом человеком диапазоне частот, а общий уровень остается прежним.

Merge - 1.Объединение MIDI-событий двух треков в один. 2. Объединение двух потоков MIDI-сообщений в один.

Metronome - метроном - устройство или программная функция, которые производят равномерный сигнал или импульс. Используется, чтобы синхронизировать игру двух инструментов или человека и инструмента (то есть, секвенсора, синтезатора и т.д.). Все метрономы позволяют устанавливать темп, а некоторые - и размер (то есть, последовательность сильных и слабых ударов).

Мембрафоны - перепончатые инструменты (все виды ударных)

Мониторинг – воспроизведение (подача) звукового сигнала на акустическую систему.

Мощность – напряжение тока в цепи, измеряемое в Вт. Например, в синтезаторе 32W, 12 v.

Миди – цифровой интерфейс музыкального инструмента. Стандарт миди – общий банк голосов на всех цифровых инструментах, эффекты: колесо модуляции и портаменто. Более поздний стандарт GS увеличил набор обязательных тембров и добавил в группу управляемых параметров реверберацию и хорус.

MIDI-канал - способ передачи одновременно нескольких независимых музыкальных партий (каждая по-своему MIDI-каналу) через одно соединение. В этом случае каждая партия может играть своим тембром (рояль, гитара, труба...). Для того, чтобы каждый канал обрабатывал только те сообщения, которые предназначены ему, во все каналные MIDI-сообщения включен номер MIDI-канала.

Микшер – («смешивать») аппаратный и программный. Дает доступ к каждому миди-каналу для управления миди-информацией. Отличаются количеством каналов (моно и стерео). Используется для записи и сведения сигналов, поступающих с разных источников. Обеспечивает согласование уровня сигнала источника с чувствительностью и динамическим диапазоном устройства записи, обработки, усиления, оперативное регулирование микса на выходе, эквализацию, направление сигналов на внешние устройства динамической обработки и эффект-процессоры, регулирование уровней сигналов посылаемых на эти устройства и возвращаемых с них, переключение фазы канального сигнала, заглушение отдельных каналов.

Misky Mouse - звуковой эффект, получающийся при повышении вокальной партии на два и больше тонов (так называемый «буратинный» эффект).

Минусовка (жаргон) – звучание партитуры без какого-либо инструмента, голоса. При проигрывании миди-файла – отключение какого-либо канала и замены по этому каналу партии «живой» игрой – игра, пение под «минусовку».

Модуляция – В теории музыки изменение тональности в произведении.2. В цифровых технологиях – миди-сообщение типа Control Change (CC) (вибрато).

Моно – формат, одноканальная запись звука.

Мультисемплинг – технология, которая позволяет «привязывать» сэмплы к отдельным клавишам или к группам клавиш MIDI- клавиатуры. Возможность управлять одновременно несколькими инструментами по одному миди-каналу. Удобно реализовать в программном сэмплере Gigastudio.

Многослойность – технология, позволяющая воспроизводить одновременно несколько сэмплов для озвучивания одного инструмента. Используется для создания стереофонических инструментов для тех сэмплов, которые не поддерживают стереофонические сэмплы. Также используется для передачи особенностей звучания живых инструментов в зависимости от силы нажатия на клавиши. Нажали с другой силой – звучит другой сэмпл.

Многоканальная система 5.1. – система объемного звучания. В качестве выходного выбирается виртуальный аудиопорт SurroundPan или реальные порты многоканальной системы. При этом источники звука размещаются вокруг по панораме.

Многоканальная запись – одновременная запись нескольких источников MIDI или аудиоданных на разные трэки.

Low Frequency Oscillator - генератор низкой частоты. Используется для модуляции высоты тона (чтобы получить эффект вибрато), громкости (чтобы получить эффект тремоло), фильтра (чтобы получить эффект «вау-вау»).

Локальная – отдельная, независимая, местная.

Луп – Loop («петля, двигаться по кругу») 1. зацикливание или многократное повторное воспроизведение отрезка сигнала, которое как бы превращается в кольцо. 2. Фрагмент барабанной партии, записанный в определенном темпе, длина которого кратна целому числу тактов. Существуют коллекции лупов и грувов в Internetе. Изменить темп звучания лупа можно с помощью звукового редактора. При сжатии или растягивании скорости должна измениться тональность лупа. Для сохранения в программе предусмотрительно выделяются отдельные звуки Slices. В местах многократных сопряжений лупов (на стыках) недопустимы перепады амплитуды аудиосигнала. Иначе будут слышны щелчки. Loop Tuner - «настройка петли» – специальный инструмент компьютерной программы, который помогает найти точки плавного перехода конца петли в ее начало. Он выглядит как два вплотную сдвинутых окна, где в левом изображен конец петли, а в правом – ее начало. Таким образом, становится гораздо легче подыскать точки, в которых бы величина и наклон кривой, изображающей амплитуду звука, соответствовали друг другу.

Лимитер - устройство или программа, которое ограничивает звуковой сигнал на определенном уровне. Фактически это компрессор с большим коэффициентом сжатия (10:1 и больше). В этом случае любые сигналы, превышающие выбранный пороговый уровень будут принимать значение, равное этому уровню.

Local Control On/Off - Режимное MIDI-сообщение типа Control Change (CC122), которое переключает MIDI-устройство в режим Local On или Local Off. В первом случае синтезатор, на котором нажимаются и посылаются на внешний звуковой модуль ноты, будет звучать. Во втором случае (Local Control Off) будет звучать только внешний звуковой модуль.

Locator - маркер на оси времени в программах-секвенсорах. Для определения промежутка времени используется пара локаторов – левый (начало) и правый (конец).

Lock - блокировка - режим, при котором параметры или положение объекта (звукового файла, трека, маркера и т.п.) нельзя изменить без отмены этого режима.

Наложение – одновременное звучание нескольких голосов при исполнении: одной и той же мелодии (смешанный тембр – микст).

Контроллеры переключатели – 1.непрерывные сообщения, позволяющие плавно изменять параметры каналов – громкость, вибрато, послекасание. 2.Выключатели, педаль и др.СС 121- 127 – не для отдельного миди-канала, а для всего устройства.

Ножная педаль – Footswitch регулирует плавное изменение параметров. *Сустейн педаль* - эффект правой педали на фортепиано (смягчение и задержание звука). С помощью нее может регулироваться громкость (контроллер CC4).

Обертон – звук, рожденный основным тоном. Шкала обертонов состоит из 16 частичных тонов, которые разделяются на гармонические (флажолет) и негармонические (призвуки)

Обработка – регулирование и установка звукорежиссерских эффектов, их динамических, частотных, психоакустических значений.

Огибающая – Envelope 1.форма волны звукового сигнала, тембра. 2.Кривая какого-либо параметра звука (громкость, высота, тембр).

Осциллятор - (oscillator) устройство, воспроизводящее семпл с заданной скоростью («цифровой магнитофончик»). После поступающий на резонансный фильтр, усилитель и эффект-процессор или минуя его. Затем на ЦАП синтезатора, микшер карты или цифровой выход в стандарте S/ PDIF (если имеется). Есть низкочастотный осциллятор-генератор (LFO).

Отпускание – Release фаза затухания звука.

Оцифровка – дискретизация (преобразование) звукового аналогового сигнала в цифровой по нескольким параметрам: высоте (частоте колебаний), времени (протяженности) и силе-громкости (амплитуде колебаний)

Панорама – Rap место нахождения каждого звука в пространстве. В формате стерео.

Паттерн – 1.Образец (фрагмент) стиля (1-2 такта в зависимости от фактуры партий), «вшитый» в память синтезатора под определенным номером ритмов банка. Предназначен для игры в режиме автоаккомпанеента. Допускается редактирование и создание собственных оригинальных пользовательских стилей.

Патч – банк инструментов и стилей синтезатора

Плагин – встраиваемый в программу виртуальный инструмент или модуль-эффект.

Педаль – функция в фактуре аранжировки в виде выдержанного звука, интервала, аккорда (гармонического голоса).

Полифония – 1. В теории музыки – одновременное звучание двух и более самостоятельных мелодических голосов. Характерная черта – самостоятельный и комплиментарный ритм – остановка в одном голосе вызывает движение, заполнение паузы в другом голосе. 2.В компьютерной технике – максимальное число голосов, которое может одновременно воспроизводить синтезатор, звуковой модуль или звуковая карта (16/32 голосная).

Пользовательский – собственный, оригинальный.

Полоса пропускания – см. фильтр.

Порт – 1.разъем для соединения внешних аппаратных устройств (вход IN, выход OUT, мимо - THRU).Одноименные разъемы не соединяются. 2.В программе подразумевается драйвер устройства. У одного устройства может быть несколько программных портов. Согласно спецификации GM может быть только 16 миди-каналов. То есть, имея в распоряжении один порт и не пользуясь MIDI-сообщениями о смене MIDI-инструментов, можно создать композицию, в которой число партий не превышает 16. Для двух портов максимальное количество партий составит 32, для трех – 48. Существуют карты и программные синтезаторы, которые поддерживают более чем 16 каналов. Для взаимодействия с такими синтезаторами в операционной системе создается 2 или более программных миди-порта. Т.о. Порт может быть:

- аппаратным – роль входа MIDI In звуковой карты, к которому подключена MIDI-клавиатура; роль выхода MIDI Out на звуковой карте, который подключен к входу внешнего аппаратного синтезатора или синтезатора, размещенного на звуковой карте.
- виртуальным, через который «соединяются» программные миди-секвенсоры, синтезаторы VSTi или виртуальные устройства, подключенные к программе-секвенсору (Cubase) посредством протокола обмена музыкальными данными ReWire.

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

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

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

Проект – сонг, совокупность данных.

Прожиг – Disc at Once запись диска (мастеринг).

Протокол MIDI – стандартный язык общения между компьютерными технологиями.

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

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

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

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

Размер сэмпла – разрядность.

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

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

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

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

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

Rendering – точное позиционирование в трехмерном пространстве.

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

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

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

Слайдер – фэйдер.

Сигнал – звук, сообщение.

Симулятор – имитатор обработки звукового сигнала аналого-цифровыми преобразователями различного качества.

Синтезатор – музыкальный инструмент (компьютер) с клавиатурой, схожей с фортепиано, играющей звуками, которые синтезируются электронными или электронно-вычислительными схемами.

Синтез - субтрактивный – «вычитание», выделение с помощью частотных фильтров из первоначального колебания частотных составляющих, характерных для имитируемого инструмента.

Синхронизация – 1.параллельное выполнение команд. 2.В синтезаторе относится к вступлению аккомпанеента (старт/стоп/синхропауза) и звучанию разных тембров при их смешивании.

Синусоидальная волна, тон – звук генератора низкой частоты LFO (Low Frequency Oscillator), самый примитивный без окраски безобертоновый звук. Можно изменить его форму: пилообразной, треугольной, квадратной.

Системные сообщения Sysex – не о музыке, а о настройках, установках.

Слайдер – движок для регулировки параметра громкости и др.

Событие – минимальное - звук, с его высотой длительностью, громкостью и т.д.

Сонг – песня. Пример композиции сочиненной и записанной в синтезатор пользователем или изготовителем.

Сообщение – часть звукового файла, команда миди о включении, выключении и т.д.

Спектр звука – амплитудно-частотные составляющие звукового сигнала.

Спецификация GM GS XG – устройства, обладающие различными возможностями (контроллерами) по управлению параметрами синтеза.

Стерео – пространственное звучание из двух источников, имитирующее нахождение как в центре, так и по краям. Стерео полифония – звучание двух и более самостоятельных по всем настройкам голосов (инструментов)

Стиль – характерный ритм автоаккомпанементов.

Студия музыкальная – образуется группой аппаратов, отвечающих за звуковой тракт. Входят: компьютер, усилитель мощности, колонки, микшерные пульта и т.д.

Семплирование – запись через микрофон образцов звучания «живого» инструмента.

Оцифровка нескольких разных по высоте сигналов реального музыкального инструмента, в трех его частотных диапазонах (верхнем, среднем и нижнем). При этом отрезок сигнала значительно меньшей по времени длины, чем одна секунда. Патчи для инструментов с малой длительностью звучания (ударные) обычно записываются полностью, а для остальных может записываться лишь начало, конец звука и небольшая «средняя» часть, которая затем проигрывается в цикле в течение нужного времени. Изменение высоты звучания достигается путем изменения скорости воспроизведения сэмпла, длины (время звучания сэмпла или период его циклического воспроизведения). Группы клавиш, для которых записываются сэмплы, выбираются так, чтобы в пределах каждой из них вариации тембра звучания реального инструмента не были заметны на слух. При воспроизведении сэмпла со скоростью существенно отличающейся от той, на которой он был записан, из него пропадают высокочастотные составляющие, присутствующие в тембре любого (даже басового) инструмента. Если использовать малое количество сэмплов, распределенных по MIDI-клавиатуре, то эффект изменения длительности сэмплов будет слишком заметен. Поэтому достаточно 2-3 сэмплов на октаву.

Синтез – методы создания сэмпла путем изменения различных составляющих параметров тембра: аддитивный, разностный, частотной модуляции, метод физического моделирования, семплерный (к натуральным инструментам) и таблично-волновой метод.

Таблатура – буквенно-цифровая система записи музыки (аккордовая цифровка)

Темперация – деление октавы на 12 полутонов.

Тракт – путь, по которому проходит звук в музыкальной студии.

Транспозиция – перенос музыки на другую высоту (тональность)

Тремолло – вибрация.

Трехмерный звук – возможность воспроизведения более чем через 2 акустические колонки.

Трэк – в памяти синтезатора то же, что и дорожка для записи на магнитофон. На трэк сохраняется информация, которая поступает в режиме записи через входной порт. При воспроизведении информация передается на выходной порт. Для аудиотрэков задаются, соответственно, аудиопорты. Для каждого трэка можно задать независимый порт и номер канала, по которому будут передаваться данные. В Cubase реализована поддержка многоканальных систем вплоть до 5.1 (пятиканальная).

Трэки-контейнеры – графические объекты, предназначенные для хранения внутри себя других трэков. С их помощью можно сократить количество отображаемых в окне проекта трэков. Однако на них невозможно записать информацию. Подтрэк – для редактирования отдельной огибающей и ассоциируется с каким-либо одним параметром.

Тембр – инструмент

Тик – (tick) наименьшая доля четвертной ноты, которую может определить программа. Для большинства современных программ каждая четверть содержит 384 тика, восьмая 192

и т.д. Тик – это относительная единица измерения, которая никак не связана с темпом музыкального произведения.

Тонкая настройка – точная настройка Fine Tuning, измеряемая в центах. 1 полутоном = 100 центов, грубая – в полутонах.

Туше – прием звукоизвлечения, связанный с силой давления на клавишу (Touch sensitive).

Уровень – громкость сигнала

Утилиты – дополнительные программные функции: конвертирования, загрузки, сохранения файла (тембра, паттерна, сонга).

Fast Backward – перемотка назад.

Фэйдер – регулятор плавного изменения параметра. Выглядит как ползунок-полоска, по которому вверх-вниз или влево-вправо перемещается маленькая ручка.

Fade In – плавное увеличение громкости.

Feed Back – обратная связь. Часть сигнала с выхода устройства подается на его вход. Звук из колонок заставляет вибрировать струны гитары. С помощью этого приема создаются пронзительные долго звучащие ноты.

Feel – манера исполнения со свингом.

FFT – преобразование Фурье при анализе спектра звука.

File Dump – системные эксклюзивные (но не миди) сообщения с одного миди устройства на другое.

Фаза -

Фактура – изложение музыки (гомофонное, аккордовое, полифоническое); определяется стилем, характеризует тембр.

Фантомное питание – источник питания конденсаторных микрофонов. Случайное включение фантомного питания с несбалансированным источником может привести к поломке прибора, так как на него будет подано напряжение 48 В. Необходимо применять специальные распределительные устройства, понижающие напряжение фантомного питания до величины, на которую рассчитано подключаемое устройство. Не должен перегружаться устройством, потребляющим недопустимо большой ток. Для этого существует регулятор предварительного усиления, которое регулируется при нажатой кнопке соло. При этом пиковые отметки индикатора уровня должны находиться на границе красной зоны (VU), но не оставаться в ней подолгу.

ФВЧ – фильтр верхних частот.

Флажолет – прием игры на струнных, когда с помощью касания в средней или третьей части струны и легкого щипка звучит нота, соответствующая октавному или полуоктавному обертону. В синтезаторе самостоятельный тембр гитара или бас-гитары (Harmonic).

Флэнджер – эффект, при котором копия сигнала сдвигается не на постоянный отрезок времени. Когда сигналы смешиваются, создается ощущениедвигающегося или вращающегося источника звука.

ФНЧ - фильтр низких частот.

Фигурации – мелодические, гармонические, ритмические, как неотъемлемая функция фактуры аранжировки.

Фильтр – ограничитель (лимитер), отсекающий какую-то часть и пропускающий другую часть звука, подобно решетке. Амплитуда выше частоты среза уменьшается до нуля, в остальном – без изменений. Типы фильтров: Band - полосовой фильтр воздействует на заданную полосу частот, режекторный - не пропускает сигнал на определенной частоте (для удаления шумов). Резонансный (dB) – при периодическом изменении характеристик получается эффект «вау-вау» (Band Width - ширина полосы частот в фильтре, эквалайзере). Низкочастотный High Cut (завал высоких частот). Высокочастотный High Pass.2.Функция, которая отсеивает определенный тип миди-сообщений.

Фонограмма – произведение, зафиксированное в звуковом формате (аудио, миди, mp3)

Форманта – частотные составляющие тембра, сочетание четных и нечетных гармоник звука.

Формат – в общем классифицируются на текстовые, графические, звуковые, видео. Звуковые файлы бывают аудио, миди формата. Миди – 0 (в котором вообще отсутствуют трэки, так как все сообщения разных каналов «свалены» в одну кучу) и 1, аудио – wave, mp3, aiff; звук и видео – avi, kar – караоке (диск 74 мин).

Фрулато – прием игры на духовых инструментах без трости (вид тремоло)

Fire Wire – компьютерная шина с высокой скоростью передачи данных.

Frame – количество кадров в секунду в видео или миди-секвенсоре.

Хит – шлягер (песня). Тембр – имитирующий мощный короткий акцент всего оркестра («гвоздь»).

Хордофоны – струнные инструменты по классификации Х.Закса.

Хорус – эффект, основанный на задержке сигнала. Прямой смешивается с задержанным, время задержки плавно колеблется от 40 80 мс; 2. Квадрат (рефрен, куплет или куплет с припевом).

ЦАП – цифро-аналоговый преобразователь.

Цезура – момент раздела между частями музыки. Выражается: паузой, остановкой на относительно-продолжительном звуке, повторностью мелодико-ритмических фигур (часто с затактами одинаковой длины), сменой регистров, динамики.

Цент – минимальная единица измерения звука. Цент соответствует 0,01 полутона. Позволяет работать с музыкальным материалом на микроуровне. Можно применять тонкую подстройку высоты звучания синтезатора в случае ансамблевого исполнения с акустическими инструментами.

Цифровка – буквенное обозначение аккордов аккомпанемента.

Часть – графический объект, предназначенный для хранения сообщений. Создаются автоматически при включении режима записи на соответствующих трэках по мере поступления звуковых данных. В отличие от миди, аудиосообщения могут храниться вне частей непосредственно на аудиотрэках. Сообщения располагаются на соответствующем ему по типу трэку. Поэтому миди-часть невозможно перетащить на аудиотрэк.

Чистый тембр – звук одного инструмента в отличие от смешанного, наложенного тембра.

Частота – Frequency определяет высоту звука в Гц.

Частотный спектр сигнала – диапазон частот сигнала (иногда с указанием средней амплитуды по каждой частоте). В сигнале есть основная частота, определяющая высоту звука.

Частота среза – регулируется для выявления тембровой окраски с применением частотного фильтра, эквалайзера.

Частотно-модуляционный синтез FM – метод сэмплирования, лежит в основе цифровых инструментов. Несущая частота (carrier) модулируется сигналом другой частоты (modulator). При низкой модулирующей частоте – вибрато, при высокой – изменение тембра.

Чувствительность – Touch response динамическая клавиатура, уровень (легкий, средний, сильный) требует соответствующей силы нажатия на клавишу.

Шум квантования (звуковой карты) – искажение звучания, измеряющийся в децибелах. Для 8-ми разрядного = -256 дБ, 16-ти разрядного = -96 дБ, 20 = -120 дБ. Коричневый Noise – низкочастотный шум.

Щелчок - Clicker

Эквалайзер – многоканальный фильтр для регулировки уровня различных частот. Предназначен для корректировки тембра, удаления/выделения отдельных частот. Виды: Bell - параметрический (с амплитудно-частотной характеристикой, похожей на колокол); Graphic графический октавный, где каждый полосовой фильтр настроен на свою полосу частот. Бывают полуоктавный, третьоктавный (в каждой полосе частот нижняя в два раза меньше верхней).

Экспандер – устройство или программа для расширения динамического диапазона (усилитель). 1 для сигнала выше порогового уровня и меньше единицы для сигналов ниже порога (слабые сигналы будут становиться еще слабее)

Экспрессия – активная манера исполнения в музыке, в синтезаторе эффект нарастания громкости у духовых, а у струнных – еще и резкости/тусклости тембра.

Экспорт – ввод/конвертирование и сохранение файла в другой формат.

Экспромт – импровизация (элемент спонтанности). В синтезаторе функция, в которую включены заранее созданные гармонические последовательности для сольной импровизации в реальном времени.

Электрофоны – (ЭМИ) электронные инструменты, где звучащим телом является мембрана, колеблющаяся под воздействием электросигнала.

Электронная музыка - совокупность объединенных стереофоническим складом фактуры музыкальных явлений, которые ранжируются на основе 3 базовых музыкально-коммуникативных моделей – автокоммуникации, импровизации и композиции, а также по степени полноты использования электроакустического материала в зависимости от ориентировки на возможности звукорежиссерских, связанных с аналоговым синтезом и цифровых средств его создания.

Элемент – элемент фактуры, динамизированная вариация стиля, с характерными для нее ритмическими отыгрышами, вступлением и кодой.

Этноорганология – наука, изучающая народный музыкальный инструмент.

Эффект – цифровой DSP. Разных видов: связаны с задержками, модуляциями и искажениями звукового сигнала.

Эхо - как эффект реверберации, но время задержки повторений немного больше (от 1 до нескольких секунд).

Б1. В.ДВ.01.02.01 ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ

Обращение к современным проблемам музыкальной педагогики, как и общей педагогики в целом, обнаруживает необходимость в подготовке учителя качественно новой формации – не узкого специалиста-предметника, а универсально образованного педагога, обладающего высокой культурой, богатым личностно-творческим потенциалом.

В истории теории и методики исполнительского искусства существовало много школ, направлений и классов, пытавшихся найти наиболее рациональные приёмы обучения игры на том или ином музыкальном инструменте. Каждое новое поколение музыкантов вносило на рассмотрение этой исполнительской проблемы свои новые взгляды и представления о том, как надо правильно обучать игре на инструменте, что способствует проектированию и реализации образовательного процесса по музыкальному образованию по программам начального общего, основного общего, среднего общего образования и дополнительного, в том числе профессионального образования. Первыми теоретиками в области методов освоения двигательной исполнительской техники были пианисты (исполнители на клавишных инструментах) и скрипачи (исполнители на струнных инструментах), представляющие собой наиболее массовые музыкальные профессии. Сначала они полагали, что для достижения наилучшей двигательной техники музыканту необходимо как можно больше двигательных упражнений, отчего этот подход получил название "механический". Его поддерживал профессор Парижской консерватории Р. Крейцер. Однако уже в то время известные педагоги говорили о необходимости подчинения технической стороны дела художественной. Знаменитый педагог, сын И. С. Баха - Ф. Э. Бах писал: "Нельзя играть, как дрессированная птица, - исполнение должно идти от души". Много было найдено и совершенно правильных методических принципов, значение которых не теряет смысла и в наши дни.

Позиция и постановка рук, взятие звука рассматривались со стороны анатомии строения человека и его физиологии. Сторонники этого подхода недооценивали управление движением со стороны художественного образа. Но и здесь мы видим поразительно точные наблюдения природы техники музыканта и соответственного приоритета упражнениям.

Проблемы педагогики

Широкая эрудиция и педагогическое мастерство учителя, его активные действия способствуют расширению кругозора его учеников, формированию их духовного мира. То есть "главная идея развивающего обучения заключена не столько в самом предмете, сколько в силе, приобретаемой учеником,

благодаря его усвоению”. Игра на музыкальном инструменте щедро обогащает учащихся личным, “собственноручным” опытом.

Однако, жизнь показывает, что между обучением и развитием учащихся существует значительный разрыв: “ограниченные масштабы осваиваемого учебного материала, ограничение активности и самостоятельности учащихся, узкая специализация формируемых умений и навыков – все это наносит урон развивающей стороне музыкальных занятий”. В результате, сосредотачиваясь на задачах технического “оснащения” учащихся, педагог музыки превращается в учителя игры на том или другом инструменте”.

В связи с этим выявилась острая необходимость в создании целостной теории общемузыкального развития учащихся. Над созданием этой теории трудились такие известные педагоги-пианисты, как И. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Ф. М. Blumenфельд, Л. В. Николаев, С. Е. Фейнберг, Г. Г. Нейгауз и др. Суть теории состоит в выдвижении задач развития учащегося-музыканта, то есть формирования его общего и специального кругозора, общих и музыкальных способностей.

Специфика музыкального искусства и музыкального исполнительства в том и состоит, что постижение художественного произведения и все связанные с ним мыслительные процессы возникают из переживания исполняемого и неотделимы от него.

Таким образом, в центре исполнительской подготовки учащихся стоит развитие “музыкального ума”, а также постижение образного мира пьесы. Чтобы добиться развивающего эффекта необходимо:

- увеличение объема репертуара,
- ускорение темпов его прохождения,
- увеличение меры теоретической емкости занятий,
- отход от пассивных, репродуктивных способов деятельности в сторону развития творческой инициативы и самостоятельности учащихся.

Основная цель в постепенном и последовательном “самоустранении” педагога, замене прямого, непосредственного руководства опосредованным и косвенным.

Для самостоятельности ученика в фортепианных занятиях могут быть разнообразными и многоплановыми. Это и умение без посторонней помощи сориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, составить убедительную интерпретаторскую “гипотезу” и готовность самому отыскать эффективные пути в работе, найти нужные приемы и средства воплощения художественного замысла; и способность критически оценить результаты своей исполнительской деятельности, равно как и чужие интерпретаторские образцы и многое другое”. При этом педагог должен специально учить ученика эффективно и рационально работать и слышать себя со стороны, развивая музыкальный слух. Только тогда он сможет “привить ему ту самую самостоятельность мышления, методов работы; самопознания и умения добиваться цели”,

которые Г. Г. Нейгауз называет зрелостью – “порогом, за которым начинается мастерство”.

Итак, педагог должен понимать, что обучение игре на музыкальном инструменте неотделимо от музыкального развития учащихся, что и способности, и личные качества воспитываются не изолированно, а в рамках каждого специального предмета, в данном случае – конкретной исполнительской работы.

Будущий педагог должен понимать, какими средствами развивать общие и музыкальные способности в процессе обучения исполнительскому мастерству и, наоборот, как использовать личности потенциал ученика (его знания, мышление, интересы), чтобы собственно техническая работа была более эффективной; представлять, какими качествами должен обладать он сам, какие собственные способности совершенствовать, какие профессионально-педагогические умения формировать.

Педагог должен уметь:

- раскрыть для ученика перспективы реализации развивающих тенденций в исполнительском классе;
- обосновать и подтвердить на практике возможность совмещения общеразвивающих методов обучения с формированием двигательнотехнических умений и навыков;
- вызвать у будущего учителя интерес к личности ученика и преимуществам личностного подхода к его развитию;
- помочь будущему учителю осознать требования, которые такой подход предъявляет к нему самому, и убедить его в том, что это окажется чрезвычайно плодотворным для его собственного развития – общехудожественного и музыкально-исполнительского.

Труды многих педагогов-музыкантов направлены на решение этих задач. В этих трудах изучаются проблемы формирования эстетической культуры студентов (Т. Г. Маркупольская), развития памяти и внимания (В. И. Муцнакер), музыкального слуха и полифонического восприятия, а также точного чувства ритма (А. Г. Каузова), способностей дешифровки нотного текста (К. А. Цатурян), профессионально-интеллектуальных качеств (Т. П. Воронова), музыкального воображения и интерпретаторских способностей (Р. Н. Гржибовская), творческой самостоятельности (Г. К. Овсянинова). Но одних теоретических разработок недостаточно. Главное – личность будущего педагога, его заинтересованность и нацеленность на решение учебно-воспитательных задач, а также на постоянное самосовершенствование в процессе обучения и самообучения.

Русская и отечественная музыкальная школа

В 1861 году в либеральной газете «Век» была напечатана статья «О музыке в России». Автором её был главный инициатор и создатель Русского музыкального общества А. Г. Рубинштейн. В ней он обосновывал

необходимость создания консерватории. Характеризуя состояние современной музыкальной культуры, А. Г. Рубинштейн отмечал, что «музыкой в России занимаются только любители». На вопрос, чем помочь такому печальному изложению дела, он отвечал: «Единственно учреждением консерватории. Из консерватории выходят хорошие музыканты. А это именно и необходимо в нашем огромном отечестве. Консерватория каждый год даст русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, русских певцов и певиц, которые будут трудиться так, как трудится человек, который видит в своем искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий, уважающий себя и своё искусство».

Осенью 1862 года, после преодоления ряда бюрократических препятствий, была открыта первая в России Петербургская консерватория.

В первый год существования Консерватории было принято 179 учеников, в дальнейшем – более 200 человек. Состав профессуры был высококвалифицированным. Большинство получили образование и начинали свою артистическую деятельность в странах Западной Европы.

Сам А. Г. Рубинштейн, являвшийся её директором, вёл классы фортепиано и инструментовки. Профессорами консерватории были выдающиеся музыканты: по классу фортепиано – А. Г. Рубинштейн, Ф. О. Лешетицкий, А. Герке; по классу скрипки – Г. И. Венявский, Л. Ауэр; по классу виолончели – К. Шуберт, К. Ю. Давыдов; по классу флейты – Ц. Чиарди; по классу арфы – А. Цабель; вокальные классы – Г. Ниссен-Саломан, К. Эверарди; теории композиции – Н. Заремба. Гордостью русского исполнительского искусства явились воспитанники консерватории: пианистка А. Есипова, виолончелист А. Вержбилович, певица Е. Лавровская, бас Ф. Стравинский и многие другие. Имена первых выпускников Петербургской консерватории навсегда остались в истории мировой культуры.

Система консерваторского образования воспроизводила методы и художественные установки Лейпцигской консерватории, применяемых и по сей день: базовый набор учебных дисциплин, структуру образовательного процесса, методы преподавания, планы и так далее.

С приглашением Н. А. Римского-Корсакова в Консерваторию в 1871 года начинается новый этап в формировании профессионального композиторского и теоретического образования. Молодой профессор кафедры теории композиции и инструментовки, руководитель оркестрового класса оказывал исключительное влияние на все стороны консерваторской жизни. Он стремился к упорядочиванию специальных курсов гармонии (первая программа и первый учебник), создал программу по теории композиции.

Н. А. Римский-Корсаков считал, что «музыкальное творчество есть высшая область проявления музыкального таланта и высшая отрасль деятельности в музыкальном искусстве». Эти слова Н. А. Римского-

Корсакова являются основополагающими в толковании его взглядов и методов профессиональной подготовки композиторов. Он считал, что «всякий талантливый художник должен быть одновременно и техником, и поэтом», что «одною техникою нельзя создать настроения, но ведь и одним поэтическим чутьем нельзя создать произведения». Им подробно была разработана система профессионального образования композиторов. Основополагающими в ней можно считать два положения: о решающем значении для формирования музыканта жизненной практики и неперенной индивидуализации обучения одаренных учащихся. Теория композиции отождествлялась с практикой композиции, результаты которой собраны в учебник.

Н. А. Римский-Корсаков и его школа остаются знаменем профессионализма последующих поколений композиторов и теоретиков вплоть до наших дней.

По примеру Петербурга в Москве в 1860 году были открыты общедоступные классы пения и теории музыки, на основании которых в 1866 году возникла Московская консерватория. Директором консерватории стал Н. Г. Рубинштейн. В состав ее профессуры также входил ряд крупнейших музыкально-артистических и педагогических имен. Так, профессором по классу скрипки был приглашен европейский знаменитый виртуоз Фердинанд Лауб; по классу виолончели – также пользовавшийся мировой известностью Бернгард Косман. Сильнее всего был класс фортепиано. Кроме самого Н. Г. Рубинштейна, преподавали венский пианист А. Доор, русский пианист А. И. Дюбюк, польский скрипач Г. И. Венявский.

В отличие от своего брата Н. Г. Рубинштейн привлекал к преподаванию в консерватории начинающих молодых русских музыкантов. По классу теории музыки им был приглашен из Петербурга молодой П. И. Чайковский, затем воспитанник Петербургской консерватории Г. А. Ларош.

Преподавание в консерватории в классах фортепиано и скрипки было разделено между профессорами и адъюнктами. Учащиеся при поступлении сами избирали себе класс одного из профессоров и поступали к его адъюнкту, если имели не вполне хорошую подготовку.

Курс обучения в Консерватории до 1879 года занимал шесть лет, затем был увеличен до девяти лет. Он охватывал как музыкальные классы (инструментальные, вокальный, оркестровый, хоровой, оперный, теоретические), так и общеобразовательные дисциплины. До 1917 года обучение было платным.

После смерти Н. Г. Рубинштейна на место директора консерватории был назначен С. И. Танеев (1885 год) [10 С. 33]. Он занимался корректировкой учебных программ, например, увеличил курс элементарной теории музыки с полугодового до двухгодичного, разделил фортепианные классы на два профиля – «виртуозный» и «педагогический», разработал и ввел «Программу класса транспозиции». С. И. Танеев также продолжил формировать кадры из отечественных преподавателей. Из Петербурга был приглашен А. С. Аренский, В. И. Сафонов, стал работать А. И. Зилоти,

включился в число педагогов Г. А. Пахульский. Начал преподавать теоретические дисциплины Н. М. Ладухин. В наибольшей мере перемены коснулись классов пения: в 80-е годы XIX века были приглашены новые профессора – выдающиеся оперные артисты Ф. П. Комиссаржевский и Е. А. Лавровская.

В настоящее время в Консерватории действуют следующие факультеты: вокальный, дирижерский, историко-теоретический, композиторский, оркестровый, фортепианный, исторического и современного исполнительского искусства.

В состав Консерватории входят аспирантура и ассистентура-стажировка, музей имени Н. Г. Рубинштейна, оперная студия, сектор педагогической практики с вечерней музыкальной школой-десятилеткой, научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева (одна из крупнейших музыкальных библиотек РФ), Информационно-вычислительный центр, Лаборатория звукозаписи (с 1947 года), Научно-исследовательская лаборатория, Научно-исследовательский центр церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского, Научно-издательский центр «Московская консерватория», Научный центр народной музыки им. К. В. Квитки, Научно-творческий центр современной музыки, а также другие учебные и научные структуры.

Коллектив Консерватории сейчас насчитывает около 500 преподавателей, 1500 студентов и аспирантов, 500 технических и административных сотрудников.

В.И.Сафонов-великий российский дирижер и его ученики.

11 мая 1889 года на заседании Дирекции Московского отделения Императорского Русского музыкального общества единогласно был избран директором Московской консерватории Василий Ильич Сафонов. В 1880 году он окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью и в том же году дебютировал как пианист на одном из концертов Императорского Русского музыкального общества. До 1885 года В. И. Сафонов преподавал в Петербургской консерватории, а затем, по рекомендации П. И. Чайковского, получил место профессора фортепианного класса в Московской консерватории, в 1889 году был назначен директором консерватории при поддержке П. И. Чайковского. В 1880-х – 1900-х годах В. И. Сафонов выступал в качестве дирижёра Императорского Русского музыкального общества, организовывал общедоступные концерты в Москве.

Как пианист, В. И. Сафонов отличался тонкостью художественной интерпретации, высокой звуковой культурой, изяществом исполнения и мягкостью тона. Исполнительские принципы В. И. Сафонова, утверждавшиеся им в педагогической практике, опирались на традиции русской фортепианной школы, основоположниками которой были братья Рубинштейн. Будучи руководителем фортепианного класса Московской консерватории в течение 20 лет, он выработал свои методы фортепианной

игры. Являясь выдающимся педагогом своего времени, В. И. Сафонов при обучении использовал обширный репертуар, уделял особое внимание развитию музыкального мышления, мастерству звукоизвлечения; совершенствуя все элементы фортепианной техники, в тоже время считал основным передачу художественного замысла композитора. Он проявлял тонкий художественный вкус в подборе репертуара учащихся – наряду с западноевропейской классикой знакомил их с современной русской фортепианной музыкой. В. И. Сафонов завоевал известность как методист. Он обобщил свой опыт в теоретической работе «Новая формула» – это пособие, посвященное вопросам техники фортепианной игры, получило высокую оценку современных пианистов и сохранило значение в современной педагогической практике. Среди учеников В. И. Сафонова – пианисты и педагоги, в том числе А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, Л. В. Николаев, Е. А. Бекман-Щербина, И. А. Левин, Р. Я. Левина, Е. Ф. Гнесина, М. Н. Мейчик, А. Ф. Гедике, В. Ю. Зограф-Плаксына, Ю. Д. Исерлис, М. Л. Пресман, Р. Р. Кенеман, Э. К. Розенов. В. И. Сафонов возглавлял также класс камерного ансамбля и в качестве его руководителя оказал воздействие на пианистов, обучавшихся в Московской консерватории и у других педагогов, в том числе А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова. В своей дирижёрской деятельности В. И. Сафонов развивал традиции Н. Г. Рубинштейна. Он был активным организатором юбилейных симфонических концертов, посвященных М. И. Глинке, А. С. Пушкину, Ф. Шуберту и других. Работа В. И. Сафонова в качестве руководителя симфонических концертов Москвы сыграла важную роль в её музыкальной жизни, ставшей в 1900-е годы особенно интенсивной. В. И. Сафонов был искусным интерпретатором симфоний Л. Бетховена, одним из лучших исполнителей симфонических произведений П. И. Чайковского, а также А. К. Глазунова. Велика роль В. И. Сафонова в пропаганде и утверждении в оркестровом репертуаре новых произведений молодых композиторов, в том числе воспитанников Московской консерватории, в особенности А. Н. Скрябина (был первым исполнителем его симфонической музыки за рубежом), А. Т. Гречанинова, Р. М. Глиэра, С. Н. Василенко, А. Ф. Гедике. Обладая огромной волей, выразительной и отточенной «мануальной» техникой. В. И. Сафонов ввёл в современную музыкальную практику дирижирование без дирижёрской палочки. В. И. Сафонов как дирижёр добивался раскрытия целостной концепции крупного произведения, полноты воплощения авторского замысла. Своей деятельностью в качестве председателя Московского отделения РМО и директора консерватории В. И. Сафонов внёс большой вклад в русскую музыкальную культуру. Он активно содействовал развитию этих учреждений. Благодаря его инициативе построено существующее ныне здание консерватории с Большим залом. Количество учащихся в годы работы В. И. Сафонова на посту её директора возросло почти вдвое. Он привлёк к преподаванию многих талантливых молодых музыкантов – А. Н. Скрябина, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Н. Корещенко, К. Н. Игумнова и других. В. И. Сафонов впервые осуществил гастроли учащихся в другие города России.

Г. Г. Нейгауз и его ученики

Многие десятилетия складывались педагогические принципы "школы Нейгауза". Плодом напряженных трудов стала мощная плеяда учеников, среди них прежде всего: С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Н. Г. Гутман, Я. И. Зак, В. Горностаева, Л. Наумов, Б. Маранц, В. Крайнев, А. Наседкин, А. Б. Любимов. Плодом опыта и размышлений явилась книга "Об искусстве фортепианной игры". Во взаимодействии "музыкального" и "технического" Нейгауз был на стороне приоритета первого, по его мнению, основополагающего начала. Поэтому во всех разделах книги, говорится ли о работе над звуком, аппликатурой, техникой, двигательном аппарате музыканта, главным является раскрытие и выстраивание художественного образа произведения и исполнения. Недаром в Предисловии к книге дается следующее положение: "Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся... должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом". Во времена воинствующего материализма в советской эстетике этот тезис о приоритете духовного над моторно-механистическим, как и все эмоционально-содержательное богатство книги Нейгауза, привлекало к ней не только музыкантов, но интеллигенцию в целом (так, по собственному признанию, ее читал с интересом Иосиф Бродский). Затрагивая глубокие и серьезные проблемы исполнительства, педагогической деятельности, целей и задач искусства, этот труд обладает огромной ценностью и в наше время. Свою исполнительскую и педагогическую деятельность Нейгауз не прекращал до самой смерти. Наследственный музыкально-исполнительский дар продолжился в его сыне и ученике, Станиславе Нейгаузе, а также во внуке, Станиславе Бунине, который приобрел мировую известность.

Часто приходится слышать и читать о «педагогическом методе» Г. Г. Нейгауза, его «методике преподавания» фортепианной игры. В чем, однако, состояла «тайна» 29-го класса Московской консерватории, из которого при Нейгаузе вышло так много выдающихся, значительных или просто высокопрофессиональных пианистов, того самого 29-го класса, о котором давно уже сложены легенды, атмосфера которого прямо или косвенно воздействовала на множество музыкантов, формально никогда не числившихся учениками Г. Г. Нейгауза?

Следует начать с атмосферы урока. Класс полон. Сидят на стульях, на подоконниках, столах. Генрих Густавович чаще всего в приподнятом состоянии. Слушает, подпевает, подыгрывает, дирижирует, этапов не видно в этом процессе. Присутствующие заражены его настроением, увлечены музыкой, стремятся ничего не упустить, все понять. Урок течет естественно, предмет изучения - сочинение, исполнительский замысел и пути его воплощения...

Работа над произведением в классе начиналась с очень высокого уровня. Ее нельзя разделить на привычные постепенного вызревания исполнительского замысла, от самого его зарождения: ведь студент-исполнитель приносил свое решение в уже оформленном виде. А Нейгауз в зависимости от того, было ли ему близко или чуждо то, что он слышал в игре студента, помогал углубить, уточнить, либо оспаривал. Таким образом, исполнение студента было исходным моментом дальнейшей работы в классе....

Нейгауз предлагал эффективные способы, работы которых требовало ясного представления цели и раскрывается в своей сущности, как знание того, "что это должно быть", слышание того, как должно звучать". Рабочие советы Генриха Густавовича направлены "прямо в цель". Он постоянно предлагал учить, "разлагая сочинение на его составные части, либо "рассматривать произведение в лупу". Подобная работа — это умственный процесс, в котором при активном участии слуха и чувства познаются все детали - все "действующие лица", "события" живого развертывания музыкального произведений...

Еще одно обстоятельство необходимо отметить: Нейгауз не любил долго работать со студентом над одной и той же пьесой. Он считал, что невозможно все тонкости стиля композитора постичь на одном произведении, лучше в то же время использовать для изучения нескольких пьес одного автора. "Количество в таких случаях переходит в качество", - говорил он...

Круг слушателей на уроках был широк и неоднороден. Тем не менее, Нейгауз обращался ко всем сразу, как к равным себе в профессиональном, интеллектуальном, культурном отношении.

Для Генриха Густавовича, человека демократичного в лучшем смысле этого слова, подобная форма обращения с людьми была единственно возможной. Многое в разных формах и проблемы рассматривались с разных сторон, на различном музыкальном материале, важнейшие идеи и принципы освещались постоянно и многократно... Взять, например, отношение Нейгауза к тексту.

Он постоянно требовал точности в исполнении всего обозначенного в нотах. Но важно пояснить, что под точным выполнением авторского обозначения Нейгауз и его слушатели разумели далеко не одно и то же, так как их индивидуальные слуховые представления, культура и кругозор были весьма различны...

Юрий Абрамович Башмет - великий альтист . Педагогическая деятельность Башмета.

Юрий Абрамович Башмет родился 24 января 1953 года в Ростове-на-Дону. После окончания Львовской средней специальной музыкальной школы в 1971 году учился в Московской консерватории по классу альты. С 1976 по

1978 годы учился в ассистентуре Московской консерватории. В это время о Юрии уже говорили как об одаренном артисте.

В 1972 году Юрий приобрел альт знаменитого итальянского мастера 18 века, на котором играет на всех концертах. В 1976 году началась концертная деятельность Башмета. Он выступает не только в России, но и в концертных залах европейских стран, Северной и Латинской Америки, Австралии и Японии. Всемирное признание и авторитет альтиста Юрия Башмета не знают границ, а с 1985 года он еще и дирижер.

В 1986 году он организовал камерный оркестр «Солисты Москвы», но через некоторое время музыканты ансамбля решают остаться во Франции. Юрий возвращается на родину, а ансамбль через некоторое время распадается.

Следующая попытка создания ансамбля с тем же именем была более удачной. С 1992 года существует уникальный ансамбль, без которого немыслима музыкальная жизнь России и других стран мира. Оркестр записал несколько компакт-дисков, с большим успехом проводит гастрели.

Сам Юрий Башмет выступает как сольно, так и совместно с ведущими оркестрами мира. В его репертуаре есть музыка различных стилей и эпох. Интерпретация Башметом некоторых классических произведений признана выдающейся. Он также преподает в Московской консерватории и проводит мастер-классы по всему миру, занимается просветительской и благотворительной деятельностью, является постоянным участником различных музыкальных фестивалей мира, ведёт авторскую программу «Вокзал мечты» на телеканале «Россия Культура».

Также Юрий Абрамович — основатель и председатель жюри первого и единственного в России Международного конкурса альтистов в Москве, руководитель и член жюри различных музыкальных фестивалей. Он является членом Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству и Общественного совета при Министерстве обороны РФ.

О творчестве и уникальной личности Юрия Башмета снято несколько фильмов. Он удостоен звания Народный артист СССР, Герой Труда России, Государственных премий СССР и России, орденов и медалей, в том числе и иностранных, а также различных музыкальных премий.

Сегодня всемирно известный музыкант, художественный руководитель и главный дирижёр Государственного симфонического оркестра «Новая Россия», камерного ансамбля «Солисты Москвы» и Всероссийского юношеского оркестра, педагог и общественный деятель — Юрий Башмет продолжает свою творческую карьеру.

Мстислав Ростропович-виолончелист. Педагогическая деятельность Ростроповича.

М. Ростропович давал концерты в самых разных городах. Ему аплодировали Москва, Киев, Минск. Мстислав стал участником многих международных конкурсов, откуда непременно возвращался победителем. Его популярность росла день ото дня. Этому способствовали и гастролы за рубежом, принесшие молодому дарованию международное признание и успех.

Музыкант уже тогда мог гордиться достигнутым, но этого ему казалось мало, он стремился к постоянному совершенствованию. В одном из своих интервью Ростропович сказал, что в те годы у него был период, когда очень хотелось играть хорошо. Мстислав занимался изучением партитур, анализировал трактовки партий виолончели другими композиторами, слушал, как их исполняют другие музыканты.

Молодой Мстислав Ростропович на концерте

В 1955 году на фестивале «Пражская весна» Ростропович встретил оперную певицу Галину Вишневскую. Позже они много раз выходили на сцену вместе – Ростропович аккомпанировал, Галина пела. Есть в творческой биографии виолончелиста и сотрудничество с такими выдающимися музыкантами, как Святослав Рихтер и Давид Ойстрах. В 1957-м Мстислав Леопольдович первый раз попробовал себя в качестве дирижера. Тогда в Большом театре ставили «Евгения Онегина». Постановка прошла с аншлагом, и еще больше прославила Мстислава Ростроповича.

С ростом славы и популярности, росла и востребованность музыканта. Мстислав так энергично воплощал свои задумки в жизнь, что ему было мало времени в сутках. Он занимался педагогической деятельностью, постоянно гастролитировал, давал концерты, сочинял собственную музыку. У него имелась собственная точка зрения на все происходящее в мире музыки, он следил также за общественно-политической ситуацией в СССР. Если Ростроповича что-то волновало, он никогда не молчал, смело и открыто высказывал свою точку зрения, даже тогда, когда его мнение шло вразрез с мнением окружающих.

В 1989-м, когда разрушили Берлинскую стену, Ростропович мгновенно умчался в Германию с собственной виолончелью, и на руинах исполнил сюиту Баха. Мстислав ненавидел гонения в любом их виде, поэтому страстно отстаивал Иосифа Бродского, Анну Ахматову, Александра Солженицына. Когда над Солженицыным сгустились тучи, он предоставил ему свою дачу.

Практически невозможно вспомнить весь репертуар музыканта, он действительно огромный. Он давал сольные выступления, и выходил на сцену вместе с ансамблем, сотрудничал с симфоническими ансамблями и дирижировал. Ростропович стал ориентиром для всего музыкального мира. Известно, что почти шестьдесят известных композиторов писали для него музыку, в надежде, что когда-нибудь их произведение прозвучит в исполнении знаменитого маэстро. Мстислав стал первым, кто сыграл свыше

сотни произведений для виолончели и выступил семьдесят раз в сопровождении оркестра. Со своей виолончелью Ростропович объездил все страны мира, он покориł лучшие сцены.

Как дирижер Мстислав Леопольдович побывал в США, где давали постановку «Пиковая дама», потом посетил Монако со спектаклем «Царская невеста», побывал в Германии с «Леди Макбет». Москва аплодировала известному музыканту после постановки «Хованщины». Помимо этого, виолончелист сотрудничал и с радио, записывал концерты, которые звучали потом в эфире.

Вклад Ростроповича в развитие мировой культуры оценили по достоинству. Он стал обладателем Сталинской и Ленинской премий, в 1966 году Ростроповичу присвоили звание Народного артиста СССР. Кроме этого, музыкант пять раз получал премию «Грэмми». В 2003 году этой премии удостоилась его «экстраординарная карьера».

Сергей Доренский и его фортепианная школа. Великие ученики Доренского

В плеяде музыкантов, преподававших в МГК им. П. И. Чайковского, яркой фигурой являлся Народный артист России, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Сергей Леонидович Доренский. Его биография неразрывно связана с Московской консерваторией, которую он окончил в 1955 году, а спустя два года стал ассистентом в классе своего учителя, замечательного пианиста Григория Романовича Гинзбурга.

За более чем полувековую педагогическую практику воспитанники Сергея Леонидовича Доренского становились лауреатами международных конкурсов более 170 раз. Это действительно уникальный случай в истории фортепианного факультета консерватории. Среди его учеников - Заслуженные артисты Российской Федерации, солисты Московской филармонии, профессора и доценты кафедры специального фортепиано Московской консерватории, лауреаты всероссийских и международных конкурсов, а также обладатели престижных премий и наград. Всех их объединяет высокий профессионализм, выражающийся в особом отношении к культуре звучания инструмента, в глубине и убедительности интерпретаций, технической оснащенности. Однако, что очень важно, каждый из них, освоив «школу» Доренского, сумел сохранить свою индивидуальность, самобытную, не похожую на других, исполнительскую манеру. При сравнении интерпретаций Д. Мацуева, Н. Луганского, П. Нерсисяна, Е. Мечетиной, В. Руденко, А. Штаркмана, А. Писарева и многих других, с первых звуков обращает на себя внимание колоссальное различие не только в использовании специфических средств выразительности (в широком значении этого слова) и приемов звукоизвлечения, но и характере пианизма в целом.

Результаты педагогической деятельности профессора Доренского принесли ему международное признание. С 1974 года Сергея Леонидовича

приглашают в состав членов жюри международных конкурсов, во многих из которых он был председателем. Это конкурсы: им. П. И. Чайковского (Москва), им. Ж. Б. Виотти (Италия), им. Паломы О'Ши (Испания), им. Марии Каллас (Афины, Греция; Сидней, Австралия), им. Ф. Шопена (Варшава), конкурса Баварского радио (Мюнхен), им. Л. ван Бетховена (Вена). Музыкант систематически проводит мастер-классы во многих странах мира: Австрии, Испании, Франции, Великобритании, Италии, США, Казахстана и т.д.

Сергей Леонидович Доренский не только один из выдающихся педагогов современности, он вписал яркую страницу в историю исполнительской культуры. Сольная карьера музыканта началась с триумфальной победы на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955г.), двумя годами позже он завоевал II премию на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро. Наиболее интенсивный период его концертной деятельности длился около тридцати лет и завершился к середине 1980-х годов.

Выступления пианиста помнят более чем в 200 городах СССР и во многих странах мира: Австралии, Великобритании, Болгарии, Бразилии, Венгрии, Дании, Италии, Испании, Кении, Мексике, Центральной и Латинской Америке, Норвегии, Польше, Румынии, США, Танзании, Уганде, Чехословакии, Шри-Ланке, Югославии, Японии и других. Его концерты получали многочисленные восторженные отклики в прессе. Критики писали об исключительности художественной интерпретации, мастерском владении звуковой палитрой инструмента, «задушевности поэтической интонации» и «пластичном звуковом рисунке» [7, 163]. Рецензенты отмечали, что Доренский обладает многими качествами, ставшими редкостью для исполнителя, а именно - искренностью высказывания, обаянием, поэтической направленностью игры.

Репертуар Сергея Леонидовича разнообразен: это сочинения В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. И. Чайковского, С.В. Рахманинова, современных зарубежных и отечественных композиторов. Пианист также являлся первым исполнителем ряда произведений Р. К. Щедрина, С. Барбера и др. Наиболее полно дарование Доренского раскрылось в интерпретации музыкального наследия композиторов-романтиков, в частности Ф. Шопена. В отечественных фондах хранится запись всех мазурок великого польского композитора, сделанная Сергеем Леонидовичем Доренским.

Педагогические принципы различных школ обучения игре на инструменте, направленные на осуществление научно-исследовательского сопровождения и учебно-методического обеспечения реализации основных и дополнительных, в том числе профессиональных программ.

Русская пианистическая школа в кратчайший исторический срок, способствовала быстрому и яркому расцвету русской музыка, а также музыкальному просвещению российского общества. Насчитывающая в своем

развитии всего около двух столетий – значительно менее, чем аналогичные европейские школы, – русская пианистическая школа дала миру плеяду величайших музыкантов. Антон и Николай Рубинштейны, Александр Борисович Гольденвейзер, Анна Есипова, Самуил Евгеньевич Фейнберг, Генрих Густавович Нейгауз – это лишь немногие из имен величайших пианистов, прославивших русское искусство. Школа как система передачи опыта всегда включает педагогический процесс, а также порождает и продолжает педагогические традиции. Однако в сложившейся практике педагогических исследований уделяется мало внимания изучению опыта педагогики музыкально-исполнительского искусства. В результате такое явление, как русская пианистическая школа, давшая стране и миру блестящие педагогические результаты, оказывается в стороне от педагогики музыкального образования и, тем более, общей педагогики.

Зарождение фортепианной педагогики в России

Понятие «российская фортепианная педагогика» возникло во второй половине XIX в. – значительно позднее возникновения аналогичного понятия в Западной Европе. Это было обусловлено объективными историческими причинами, в силу которых культурное развитие России в целом отставало от западноевропейского. Одним из результатов такого отставания явилось то, что светская музыкальная традиция не выросла из недр собственной, российской культуры, а была заимствована из европейской культуры. Заимствованы были и занимающие главенствующее положение в светской музыкальной традиции клавишные музыкальные инструменты – предшественники фортепиано.

Между тем состояние фортепианной педагогики в той или иной стране является показателем процессов гораздо более масштабных, чем развитие одной музыкальной отрасли. Уровень развития фортепианной педагогики во многом определяет уровень музыкальной культуры в целом. В Западной Европе процесс становления и развития фортепианной (клавирной) педагогики разворачивался плавно и последовательно на протяжении нескольких веков и являлся, с одной стороны, закономерным отражением развития общей и музыкальной культуры, с другой – фактором ее повышения.

В России данный процесс протекал со значительным опозданием. Бурный, скачкообразный прогресс произошел в период с момента фактического возникновения русской фортепианной педагогики в середине XIX в. до 80-х годов того же века. Уже в 1880-е гг. лучшие выпускники европейских консерваторий считали за честь продолжать образование в русских консерваториях, основанных братьями Рубинштейнами. Прогресс не завершился с уходом Рубинштейнов; он продолжался далее в конце XIX – первой половине XX вв. К этому времени российская фортепианная педагогика уже не имела достойных конкурентов во всем мире; сохраняет она высокий устойчивый авторитет, несмотря на многие объективные

сложности, связанные с социальными преобразованиями, и сейчас. Такой скачкообразный прогресс, являющийся следствием сочетания многих факторов, сам по себе представляет интерес для исследователей.

С одной стороны, прогресс российской фортепианной педагогики был связан с расцветом в XIX в. русской музыки вообще. Фортепианная педагогика как явление, полностью заимствованное из музыкальной культуры Западной Европы, должна была представлять собой «слепок» с соответствующей западной традиции со всеми присущими ей недостатками. В западноевропейской музыкальной педагогике в XIX в., наряду с ценными педагогическими достижениями отдельных крупных музыкантов (Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа и др.), существовал, а в массовом обучении – преобладал подход, утверждавший внешние, формальные ценности: виртуозность, лишенную содержания, блеск, скорость игры и т. д. Данный подход получил особенно широкое распространение в период расцвета виртуозного исполнительства (первая половина XIX в.).

Этот тип исполнительства и соответствующей педагогики так характеризует Г. В. Крауклис: «Начинает господствовать определенный тип пианиста-виртуоза, владеющего блестящей техникой инструмента, которая и составляет основное в его игре и обеспечивает шумный, но зачастую поверхностный успех у публики. Такие пианисты, не будучи творчески одаренными натурами, предпочитали заимствовать чужие музыкальные мысли, опять же из произведений, наиболее популярных у публики. Таковыми были любимые оперы главным образом итальянских композиторов».

Соответствующим образом строилось и обучение: с опорой на формирование и развитие внешних виртуозных качеств. В обыденной педагогической практике это выражалось в многократных повторениях технических формул вне содержания музыки, без участия мышления и зачастую – даже слуха обучающихся; Поскольку первыми учителями фортепианной игры в России были иностранцы, то такой подход к обучению, естественно, начал получать распространение и здесь. В течение первой половины XIX в. фортепиано завоевывало в России все большую популярность; создаются «клавикордные классы» (впоследствии фортепианные) в государственных учебных заведениях различного типа (Московский, Петербургский и Казанский университеты, университетский Благородный пансион, Училище правоведения, Академия художеств и мн. др.); обучение игре на фортепиано входит в обязательную программу женских закрытых учебных заведений, что способствует широчайшему распространению фортепианного музицирования во многих российских семьях; становится престижным частное домашнее обучение детей не только высшего, но и среднего сословия основам фортепианной игры. Однако все это не привело к созданию собственной российской фортепианной школы. Принципы и методы преподавания в этот период представляли собой случайный набор, заимствованный из педагогики Западной Европы, причем, за редкими исключениями, не лучших ее образцов, так как среди массы частных

учителей музыки-иностранцев было немало случайных людей, а то и просто шарлатанов. В целом в российской фортепианной педагогике первой половины XIX в. доминировали узкотехнический подход к процессу занятий и преобладание салонно-виртуозного репертуара низкого художественного уровня.

Еще одним серьезным тормозом для становления российской фортепианно-педагогической школы служил низкий социальный статус музыканта-профессионала. В соответствии с сословными разграничениями того времени музыка как «ремесло» могла быть уделом людей низкого социального ранга, а для человека «из общества» занятия музыкой, как и всяким искусством, могли быть лишь средством развлечения. Закон признавал только тех музыкантов, которые состояли на службе в казенных учреждениях: в придворных театрах, институтах благородных девиц и других государственных заведениях. Лицам дворянского звания закон косвенно запрещал заниматься профессиональной музыкально-сценической деятельностью (начав выступать на сцене за гонорар, они должны были отказаться от дворянского титула).

Ущерб, наносимый развитию фортепианной, как и вообще музыкальной педагогики низким социальным статусом музыканта-профессионала, был велик, поскольку, во-первых, для успешного развития отрасли необходимо совершенствование профессионализма ее лучших представителей; во-вторых, именно дворянство в России, прежде всего, имело доступ к качественному музыкальному образованию. Высший социальный слой являлся наиболее просвещенной, в том числе и в музыкальном отношении, частью российского общества; дворяне могли не только позволить себе обучать детей за границей или нанимать лучших иностранных педагогов, но и давать им широкий общий кругозор. Кроме того, знание иностранных языков, распространенное среди российского дворянства, давало возможность пользоваться учебными пособиями по фортепианной игре, в начале XIX в. существовавшими преимущественно на иностранных языках.

Данное противоречие частично устранялось при помощи особого вида музыкального образования, которое современные исследователи называют «дополнительным» (Е. В. Николаева). Дополнительное музыкальное образование по существу было замаскированной формой профессионального музыкального образования для дворян: формально осуществляя обучение любительскому музицированию, оно представляло собой образование, достаточное для музыкантов-профессионалов того времени.

Таким образом, формировался целый слой «просвещенных любителей», которые сыграли заметную роль в становлении российской музыкальной культуры и музыкального образования и лучшие представители которых (М.Ю. Виельгорский, А. С. Грибоедов, В. Ф. Одоевский и др.) являлись незаурядными музыкантами.

На основании приведенных выше высказываний, можно сделать вывод о том, что условия для развития фортепианной педагогики в России начала —

середины XIX в. были не очень благоприятными. Что же в таком случае позволило данной отрасли совершить «прорыв» вперед?

Определенную положительную роль в этом процессе сыграли крупные музыканты иностранного происхождения, которые наряду с другими учителями музыки приехали в Россию и фактически обрели здесь вторую родину. Прежде всего, это Дж. Фильд – выдающийся ирландский композитор, пианист и педагог, большую часть жизни проживший в России и развернувший в ней огромную по масштабам преподавательскую деятельность, А. Гензельт – пианист с мировой известностью, также посвятивший преподаванию фортепиано в России свои лучшие годы, и ряд других музыкантов. Прогрессивные педагогические взгляды, в целом свойственные крупным музыкантам, позволили им преодолевать узкотехнический подход к фортепианной педагогике. Так, А. Гензельт первым в России создал концепцию общего музыкально-эстетического образования в фортепианном классе, которая позднее нашла отражение в его фундаментальном труде «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведений» (1869). Однако полностью преодолеть тенденцию односторонне-виртуозного подхода к фортепианной педагогике отдельные выдающиеся музыканты иностранного происхождения не могли, как не смогли их коллеги сделать этого в Западной Европе. Следует искать собственно российские факторы, сделавшие российскую фортепианную педагогику уникальным явлением мирового масштаба.

В поисках таких факторов, необходимо обратиться к истокам формирования российской музыкальной культуры и музыкального образования, а именно – к периоду господства традиции русского богослужебного пения (XI – начало XVII вв.). Если сравнить этот период в России с аналогичным периодом господства канонической традиции в Западной Европе, то обнаруживаются очевидные различия на содержательном уровне.

В каноническом образовании вообще различают две ветви: образование «путем знания» и «путем дел» (О. Е. Кошелева, Г. Б. Корнетов). Для Западной Европы была характерна первая традиция, для России – вторая. Анализируя их преломление в музыкальном образовании в период Средневековья, Е. В. Николаева приходит к выводу о том, что в российской музыкальной культуре и образовании акцент делался не на точном знании и воспроизведении звуков, текста, временных структур и т. д., а на душевной «сонастроенности» певчих исполняемым богослужебным песнопениям, погружении в их содержание. Для российских певчих важнее было мыслями и душевным состоянием соответствовать божественным песнопениям, чем точно соблюдать формальные требования.

На основании этих данных можно утверждать, что для российской исполнительской школы с самых ранних форм музыкальной деятельности было характерно доминирование содержания над формой, проникновением

вглубь исполняемой музыки, эмоциональной насыщенностью, тем, что музыкальные критики разных стран называют «русской душой».

Очевидно, что черты, свойственные исполнительскому искусству вообще, не могли не оказать влияния на педагогику, направленную на исполнительство. Приоритет содержательного начала в исполнительском искусстве породил содержательность педагогики в области исполнительства, в первую очередь фортепианной. Под термином «содержательность фортепианной педагогики» мы понимаем следующее: если традиционная педагогика музыкального исполнительства, которое требует овладения сложной системой двигательных навыков, зачастую носит поверхностный характер, т. е. провозглашает тренировку навыков основной целью, то основной целью содержательной педагогики является постижение учениками интеллектуального и эмоционального содержания музыки, а тренировка навыков подчиняется этой цели как средство.

Содержательная педагогика была свойственна всем выдающимся музыкантам как в России, так и в Западной Европе. Однако в западноевропейской исполнительской и педагогической традиции «содержательность» педагогики оставалась приоритетом немногих выдающихся деятелей (И. С. Бах, Ф. Э. Бах, Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Лист и другие музыканты подобного масштаба); российская же исполнительская и педагогическая традиция сумела постепенно распространить «содержательный» подход в масштабе практически всего профессионального обучения игре на музыкальных инструментах, в первую очередь – фортепиано. Определяя данную объективную причину быстрого становления и качественного роста русской фортепианной педагогики, мы должны отметить и субъективную причину, каковой явились личные особенности А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, основателей российского профессионального музыкального образования. С их деятельностью связан процесс необычайно стремительного расцвета русской музыки и педагогики музыкального образования. Вместе с тем следует заметить, что обе причины находятся в процессе диалектического взаимодействия: Рубинштейны, получившие образование в Европе, могли развиваться и как музыканты западного образца. То, что им были присущи не только «содержательная» наполненность искусства, но и стремление вложить все силы в российское музыкальное образование и просвещение, связано с богатейшими традициями русской музыки.

В результате действия всех названных причин фортепианная педагогика в России на протяжении XIX в. не только претерпела стремительное развитие, начав с подражания западным образцам и став наиболее передовой в мире, но и сыграла важнейшую роль в процессе российского музыкального образования и просвещения. Этому способствовали следующие факторы:

1. Особенности фортепиано как универсального инструмента, позволившие широким кругам населения приобщиться к основам европейской музыкальной культуры. Несмотря на невысокий в целом уровень фортепианной педагогики в России в первой половине XIX в.,

распространение фортепианного обучения способствовало росту популярности классической музыки, закладывало традиции обязательного музыкального образования в высшем и среднем сословиях, формировало просвещенную аудиторию, готовило почву для профессионализации музыкального образования.

2. Крупнейшие музыканты-педагоги XIX в.в. России – Дж. Фильд, А. Гензельт, А. И. Виллуан, А. А., Герке, А. И. Дюбюк, братья Рубинштейны, В. И. Сафонов, С. И. Танеев, А. Н. Есипова – были пианистами. Именно через фортепианную педагогику происходило становление передовых для XIX в. и представляющих ценность для XX в. педагогических систем.

Таким образом, фортепианная педагогика в России, определившаяся как самостоятельная отрасль к середине XIX в., в кратчайший исторический срок стала одной из развитых отраслей педагогики и способствовала быстрому и яркому расцвету русской музыки и российской педагогики музыкального образования, а также музыкальному просвещению российского общества.

Педагогическая и просветительская деятельность А. Г. Рубинштейна и Н. Г. Рубинштейна

Характеризуя роль личности в истории педагогики, Г. М. Цыпин отмечает, что «личность преподающего – понятие субъективное, но за ней скрывается объективная система дидактических принципов». Это положение объясняет тот интерес, который вызывают личности многих крупнейших педагогов, а применительно к братьям А. Г. Рубинштейну (1829 – 1894) и Н. Г. Рубинштейну (1835 – 1881). Оно получает более широкую трактовку: за ними скрывается система не только дидактических, но и гражданских, творческих и исполнительски-педагогических принципов, которая вывела Россию на значительно более высокий уровень музыкальной культуры. Говоря о педагогике Рубинштейнов, необходимо разграничить их собственно педагогическую деятельность, с одной стороны, и музыкально-просветительскую деятельность в масштабе всей России – с другой. Для того чтобы понять глубинные механизмы педагогики Рубинштейнов, необходимо прежде всего представить человеческий и артистический масштаб этих личностей.

У исследователей, изучающих историю российского музыкального образования, вызывают не только уважение, но и удивление те целеустремленность и настойчивость, с которыми Рубинштейны, имевшие возможность сделать блистательную артистическую карьеру на Западе, занимались трудным, кажущимся непосильным делом музыкального просвещения российского общества. А. Г. Рубинштейн, великий пианист, крупный композитор и выдающийся дирижер, отдал делу создания Русского музыкального общества (РМО), Петербургской консерватории, а также музыкально-просветительской деятельности значительную часть сил. Н. Г. Рубинштейн, также артист мирового уровня, практически всю жизнь

посвятил педагогической и просветительской деятельности в России, почти не выезжая за рубеж. Между тем задача подъема российской массовой музыкальной культуры была чрезвычайно сложной – как и всякая задача какого-либо глобального переустройства в России.

К началу XIX в. в России параллельно развивались три музыкальные традиции: фольклорная, богослужebная и светская. Массы населения, бывшие источником первой традиции и в значительной мере затронутые второй, чрезвычайно мало соприкасались со светской традицией. Между тем, уже шел процесс взаимного проникновения и частичного пересечения этих традиций, и светская традиция, на которой могло базироваться профессиональное музыкальное образование, начинала играть все более важную роль в состоянии массовой музыкальной культуры. Но светская традиция бытовала преимущественно в высших слоях общества и лишь начинала проникать в средние (в любительском виде). В целом в обществе ее распространение было чрезвычайно мало. И, несмотря на зарождение национальной композиторской школы и некоторый подъем музыкальной культуры, связанный с общественной ситуацией середины XIX столетия, общий уровень музыкальной культуры в России был невысок.

Концертная жизнь была чрезвычайно скудной даже в больших городах, включая Москву. В Петербурге с 1802 г. существовало филармоническое общество, которое, хотя и нерегулярно, все же знакомило слушателей с музыкальными новинками. В Москве не было специальной концертной организации, и серьезная музыка звучала совсем редко. Основным источником распространения камерной музыки являлось домашнее музицирование, которое, хотя и бытовало в дворянских и отчасти в богатых купеческих семьях, все же охватывало узкий круг людей.

Вместе с тем в обществе явно созревала потребность в распространении серьезной музыки. В Петербурге, а затем и в Москве появились так называемые Университетские концерты, где усилиями студенческого оркестра (дилетантского) и приглашенных музыкантов делались попытки исполнять симфоническую музыку. Это свидетельствовало о тяге просвещенной части молодежи к профессионализации музыкального образования.

В этих условиях деятельность братьев Рубинштейнов протекала по следующим основным направлениям.

Прежде всего, организация Русского музыкального общества, которое взяло на себя роль музыкального центра, аккумулирующего исполнение и распространение классической музыки. Создание РМО также послужило ступенью к последующему открытию в Петербурге (1862) и Москве (1866) двух первых русских консерваторий.

Идея создания РМО возникла у А. Г. Рубинштейна, которому принадлежит честь открытия общества в 1859 г. в Петербурге. В конце того же года было принято решение об открытии отделения РМО в Москве; московское отделение возглавил Н. Г. Рубинштейн. И А. Г., и Н. Г. Рубинштейны в период организационной деятельности проявили недюжинные

организаторские способности, редкие для музыкантов. Оба обладали, помимо огромного профессионального авторитета, значительной силой воли и умением доводить начатое дело до конца. Следующим шагом стало открытие консерваторий: в 1862 г. усилиями А. Г. Рубинштейна (или «петербургского» Рубинштейна, как его стали называть), была открыта Петербургская консерватория, а в 1866 г. Н. Г. Рубинштейн («московский» Рубинштейн) добился открытия Московской консерватории. Трудно представить во всей полноте, сколько материальных, организационных и прочих сложностей пришлось преодолеть Рубинштейнам.

Высочайший музыкально-творческий уровень братьев Рубинштейнов, их авторитет в музыкальных кругах (не только российских, но и мировых) позволили консерваториям сразу начать функционировать как высокопрофессиональным музыкальным учебным заведениям. В них преподавали крупнейшие музыканты того времени: Т. Лешетицкий, С. Менцер, Л. Брассен, А. Есипова, Л. Ауэр, А. Вержбилович, К. Давыдов (Петербург); П. Чайковский, А. Дюбюк, К. Клиндворт, Н. Зверев, И. Гржимали, В. Фитценгаген (Москва).

Уже к началу 1890-х гг. в числе выпускников Петербургской и Московской консерваторий были такие музыканты, как П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, В. И. Сафонов, Ф. М. Blumenfeld (Петербургская консерватория); С. И. Танеев, А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер (Московская консерватория) и др.

И А. Г. и Н. Г. Рубинштейны не только организовали, но и возглавили созданные ими консерватории. А. Г. Рубинштейн был директором Петербургской консерватории недолгое время сразу после ее создания, затем занимался композиторской и исполнительской деятельностью вдали от России, а в 1887 г. вернулся в качестве директора вновь.

Н. Г. Рубинштейн возглавлял Московскую консерваторию с момента ее создания до самой своей кончины в 1881 г. Оба Рубинштейна в руководстве консерваториями шли к основной педагогической цели, которую можно сформулировать как воспитание музыкантов в широком смысле слова. Не мастеров игры на том или ином инструменте (хотя и это было очень важно и преподавалось на высоком уровне), но людей, владеющих обширными гуманитарными и общемузыкальными знаниями. Много внимания Рубинштейны уделяли теоретическим знаниям учеников, всегда прослеживая внутреннюю связь между уровнем теоретической подготовки и исполнительской деятельностью молодых музыкантов. Эта цель, направлявшая организационно-педагогическую деятельности Рубинштейнов, свидетельствует о содержательности их педагогики. Именно содержание, определяемое духовным потенциалом личности играющего, являлось главенствующим в подготовке Рубинштейнами молодых музыкантов. Этот момент следует особо отметить, прежде всего, потому, что в западноевропейской музыкальной педагогике в то время преобладал подход, утверждавший приоритет виртуозности.

Естественно, через учителей-иностранцев в Россию проникал тот же тип обучения. Переломить уже формирующуюся педагогическую тенденцию Рубинштейнам удалось в силу своего исключительного личностного и творческого масштаба, а также незаурядных организаторских и волевых качеств.

В другом направлении «педагогике в широком смысле» – просветительской деятельности – братья Рубинштейны проявили себя также чрезвычайно ярко, и в особенности – в силу своего артистического масштаба – А. Г. Рубинштейн.

Венцом музыкально-просветительской деятельности А. Г. Рубинштейна стали его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885–1886 гг. Он дал по семь «Исторических концертов» в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге и по три концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе. В первых семи городах концерт повторялся: на другой день та же программа бесплатно исполнялась для учащихся (впервые «Исторические концерты» были даны А. Г. Рубинштейном в США в 1872 – 1873 годах).

В 1880-е гг. А. Г. Рубинштейн настаивал на необходимости введения для учащихся консерватории учебных курсов, которые дали бы им широкое знание музыкальной литературы по их специальности и понимание путей ее развития. Он включил в учебный план дисциплину «История литературы фортепианной музыки». Проект, задуманный всего лишь как учебный курс, в исполнении гениального музыканта превратился в просветительскую акцию гигантского масштаба, подобную которой не знает история.

Гигантская просветительская акция не только непосредственно вытекала из педагогической работы, но несла еще одну смысловую нагрузку, о которой важно вспомнить. По инициативе А. Г. Рубинштейна в Петербургской консерватории были созданы специальные педагогические отделения. Студенты этих отделений слушали лекции по методике преподавания своего предмета и проходили педагогическую практику под руководством профессора. А. Г. Рубинштейн еще в то время осознал разность задач, стоящих перед будущими исполнителями и будущими педагогами-музыкантами; в современных российских музыкальных учебных заведениях культуры (консерваториях, других вузах искусств) проблема дифференциации обучения на основании этих различий не решена до сих пор.

Именно для будущих учителей музыки в первую очередь и был задуман курс «История литературы фортепианной музыки», вылившийся в поистине историческую просветительскую акцию. Требования, предъявлявшиеся им к подготовке исполнителей и педагогов, дифференцированный подход к их обучению, уровень преподавания – все это в комплексе в большинстве современных музыкальных и музыкально-педагогических учебных заведений сейчас еще не достигнуто. Консерватории и музыкальные училища при высоком уровне исполнительской подготовки не дают будущим педагогам необходимой психолого-педагогической базы. Музыкально-педагогические

факультеты педвузов, дающие хорошую педагогическую подготовку, утеряли многое из художественно-музыкальных традиций Рубинштейнов; в большинстве этих учебных заведений подразумевается, что проникновение вглубь художественной сути музыки – удел исполнительских вузов. Между тем, А. Г. Рубинштейн считал, что требования к музыкальности исполнения у будущих педагогов должны быть выше, чем у исполнителей, способных, в крайнем случае, возместить недостаток музыкальности исполнительской техникой. В этом смысле педагогика А. Г. Рубинштейна – не прошлое, а будущее педагогики музыкального образования.

Собственно педагогическая деятельность, или «педагогика в узком смысле», также занимала значительное место в творчестве братьев Рубинштейнов. Педагогические воззрения А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов имели общую содержательную основу, но различались в частности.

Общими были художественно-педагогические цели, направленные на раскрытие в первую очередь содержания исполняемой музыки, и понимание исполнительской техники как средства выражения этого содержания. Соответственно педагогические усилия направлялись на обогащение внутреннего мира обучающегося, пополнение его общей и музыкальной эрудиции, понимание внутренних связей и закономерностей искусства.

Вместе с тем в педагогических взглядах братьев Рубинштейнов прослеживаются и существенные различия, которые дали начало двум ветвям российской фортепианной педагогики и относятся к области методики преподавания.

Антон Рубинштейн в занятиях с учениками шел, как правило, от прочувствования исполняемой музыки к ее осмыслению, от эмоции к мысли. Обычно он начинал работу над музыкальным произведением с того, что увлекал молодого музыканта ассоциациями и образными сопоставлениями, направленными на активизацию мира его чувств. Разумеется, он требовал от учеников логичной интерпретации, достигаемой дисциплиной музыкальной мысли, и добивался гармонии «прочувствованного» и «обдуманного» [3, с.118]. Но слияние этих двух начал обуславливалось эмоциональным отношением к осмыслению музыки, при широком использовании на всех этапах обучения тонкого «перевода» музыкального искусства на язык программности.

Иначе вел занятия Николай Рубинштейн. Он привлекал внимание учеников не словесными разъяснениями образного смысла исполняемой музыки, а впечатляющим показом. Генеральное же направление его работы было иным, чем у брата: через осмысление к переживанию, через мысль к чувству, через наблюдение над закономерностями самой музыки к познанию ее содержания. Оба пути обучения были продуктивны и результативны, оба обладали достоинствами, и оба таили в себе опасности одностороннего подхода. Не следует забывать, что и тот и другой путь в чистом виде – абстракция: в действительности и, в частности, в педагогике обоих братьев эти пути часто переплетались. Но определенные и существенные музыкально-педагогические тенденции оставались.

Педагогическая деятельность А. Г. Рубинштейна протекала в основном в Петербургской консерватории (конец 1860-х гг., конец 1880 – начало 1890-х гг.) Занимаясь с учениками, Антон Григорьевич стремился воспитать в них художников, привить самостоятельность. Требуя при работе над произведением строжайшей точности в прочтении текста, он в то же время более заботился о выявлении образного содержания музыки.

При всей широте образных ассоциаций и глубине постижения эмоционального содержания музыки А. Г. Рубинштейн требовал от учеников неукоснительно точного соблюдения авторского текста. Вопрос о степени свободы интерпретатора в соблюдении авторских указаний всегда вызывал множество дискуссий, и в конце XIX в.в. Западной Европе среди исполнителей было модным изменять текст: это считалось проявлением творческой самобытности. Русская исполнительская школа всегда следовала по пути точного воспроизведения авторских текстовых указаний, и родоначальниками такого отношения к тексту были Рубинштейны.

А. Г. Рубинштейн кратко сформулировал концепцию степени свободы интерпретатора, в XX в. Суть ее в том, что только исполнитель, который наиболее полно воплощает намерения автора, выраженные в тексте, имеет право уже за рамками этих намерений, опираясь на текстовой фундамент, проявлять свою творческую индивидуальность.

Педагогическая деятельность отечественных пианистов XIX-XX веков

С организацией Русского музыкального общества и открытием первых консерваторий в Петербурге и Москве начинается новый этап развития отечественной музыкальной культуры. Этот второй период был ознаменован огромными успехами в области творчества, исполнительства, педагогики и подготовки кадров профессионалов-музыкантов, направленный на овладение приемами организации проектной (исследовательской) работы для поиска и применения знаний в рамках выбранной проблематики с целью решения задач развития профессиональной деятельности. Мусоргский, Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский и их преемники — композиторы конца XIX — начала XX века, следуя по пути, начатому Глинкой, создавали гениальные произведения, ставшие классическими образцами русского национального искусства. Мировое признание русской музыкальной школы было связано с небывалыми достижениями русских музыкантов в области исполнительства.

Особенно ярко эти успехи проявились в фортепианном искусстве. Первым русским пианистом, завоевавшим мировую славу, был Антон Рубинштейн; высоко оценивали современники и замечательный пианизм его брата Николая; огромной известностью пользовались А. Н. Есипова, В. Л. Сапельников, В. В. Тиманова и многие другие русские пианисты конца XIX — начала XX века. Чрезвычайное значение в развитии русского пианизма имела исполнительская деятельность выдающихся композиторов-пианистов Рахманинова, Скрябина, Метнера. Достижения русского фортепианного

искусства были связаны с плодотворной деятельностью Петербургской и Московской консерваторий, где работали выдающиеся музыканты, создатели 'русской фортепианно-педагогической школы. В этих консерваториях сформировались принципы методики преподавания, не утратившие своего значения до нашего времени. Братья Рубинштейн заложили основы лучших традиций русской фортепианной педагогики. Оба они были в самом высоком смысле этого слова учителями музыки. Придавая огромное значение мастерству владения инструментом, они не отрывали вопросы техники от музыкальных задач исполнения, не признавали механической тренировки пальцев, стремились к развитию у учеников понимания художественных задач интерпретации. Эти принципы нашли свое продолжение и развитие в педагогической деятельности крупнейших педагогов Петербургской и Московской консерваторий последних десятилетий XIX и начала XX века. К таким педагогам принадлежали в Петербурге Т. Лешетицкий и А. Есипова, в Москве — В. Сафонов, С. Танеев и их последователи.

Теодор (Федор) Осипович Лешетицкий был одним из ведущих профессоров первой русской консерватории. Среди лучших его учеников были А. Есипова, В. Пухальский, К. К. Фан-Арк, И. Боровка, Д. Климов. О школе Лешетицкого и его методике занятий имеется много работ, воспоминаний и отдельных статей. В своих занятиях Лешетицкий уделял внимание посадке за инструментом, требуя, чтобы играющий не горбился, сидел прямо и свободно, следя за ровным дыханием. Кисть руки при довольно низком запястье надо было держать «сводом», с тем чтобы пястные косточки были опорой согнутых пальцев. Его лозунгом было: гибкая, мягкая кисть и железные пальцы. Во избежание резкого звука, особенно при игре forte аккордами, он предлагал пользоваться кистевой «рессорой». Большое значение имело также применение боковых движений кисти (пронация и супинация) на широких интервалах, помогающих пальцу достичь нужной клавиши. В отношении аппликатуры Лешетицкий придерживался системы К. Черни, не внося в свою практику каких-либо новых принципов.

Главное место в своих занятиях Лешетицкий отводил художественной стороне исполнения. Огромное значение он придавал динамике, гибкости ритма, закругленности каждой фразы. Подводя итог краткой характеристике методических принципов Лешетицкого, можно констатировать, что он стремился к рационализации процесса работы пианиста, основанной на анализе и тщательной обработке мельчайших деталей каждой фразы произведения. Его техническая работа с учеником посвящалась нахождению приемов, дающих нужный художественный результат. Труд пианиста над овладением художественным мастерством он понимал как умственную аналитическую работу, подчиненную слуховому контролю. Взгляды Лешетицкого оказали сильнейшее влияние на развитие русской пианистической школы.

В формировании московской пианистической школы после огромное значение приобрела педагогическая деятельность Василий Иванович

Сафонова. Свою педагогическую работу В. И. Сафонов начал в Петербургской консерватории в 1880 году, а через пять лет был приглашен по рекомендации П. И. Чайковского профессором Московской консерватории. С 1889 по 1905 год он был директором консерватории, совмещая административную работу с педагогической и исполнительской деятельностью пианиста и дирижера. Учениками Сафонова по классу фортепиано были А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, А. Ф. Гедике, Г. Н. Беклемишев, Ю. Д. Исерлис, А. Левин, Р. Левина, М. Л. Пресман, Л. В. Николаев, Е. А. Бекман-Щербина, Елена Гнесина, Евг. Гнесина-Савина и многие другие известные музыканты. Под большим влиянием Сафонова находились и некоторые пианисты, не бывшие его непосредственными учениками, но занимавшиеся с ним по классу камерного ансамбля, как, например, К.Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер. Главное место в своих занятиях он уделял пониманию музыки и особенностей стиля различных произведений, анализу формы и гармонии, слуховому контролю над качеством звука и выразительностью музыкальных образов. Большое место он уделял и вопросам техники игры, необходимой для воплощения исполнительских задач. Техническую работу он связывал с качеством звучания, нюансировкой, разнообразными приемами игры. Большое значение он придавал развитию legato, мягко и полно звучащей кантилены, беглости пальцев.

Некоторое представление о методических принципах Сафонова дает его руководство «для учащихся и учащихся на фортепиано», названное им «Новая формула».[4] Предлагаемые упражнения представляют, в сущности, формулы, выработанные долголетним педагогическим опытом. Цель их — пробудить во вдумчивом учителе и любящем свое дело ученике стремление к бесконечному разнообразию в технических упражнениях в зависимости от изобретательной способности каждого. Они также имеют целью наибольшего сбережение времени и силы, не утомляя, уха и требуя вместе с тем неослабного внимания играющего.

Методические принципы братьев Рубинштейн, Лешетицкого и Сафонова явились основой русской школы пианизма конца XIX—начала XX века. При всем индивидуальном различии каждого из этих крупных музыкантов их взгляды на воспитание пианиста и на развитие исполнительского мастерства были сходны.

Главное место в их педагогической практике занимала работа над музыкальным произведением, требование сосредоточенности, внимания, умения вслушиваться в исполняемую музыку. Большую роль при этом играли навыки анализа гармонии, формы, фактуры, нахождение целесообразной аппликатуры, педализации. Отвергая механическую тренировку пальцев, они считали, что в любом упражнении надо следить за качеством звука и задуманной нюансировкой. Их педагогические принципы имели огромное значение в решении таких важнейших проблем исполнительского искусства, как самостоятельная работа пианиста, развитие музыкальной памяти и художественного воображения. Эти принципы

сформировались задолго до развития в западноевропейском пианизме так называемого психотехнического направления и принесли русскому фортепианному искусству мировое признание.

Педагогическая деятельность Л.В. Николаева

Леонид Владимирович Николаев был выдающейся фигурой музыкального искусства первой половины XX века, общественным деятелем, народным артистом РСФСР, доктором искусствоведения, членом ученого совета, заведующим кафедрой фортепиано Петербургской консерватории, советским пианистом, талантливым композитором, педагогом, имевшим всегда большой специальный класс. В современной практике фортепианного искусства «целостная художественно-воспитательная система» Л.В. Николаева остается, как полвека тому назад, одним из самых передовых педагогических направлений в музыкальной педагогике.

Педагогическое поколение Николаева, внося новые акценты в преподавание фортепианного исполнительского искусства, в любом случае развивает глубокое наследие своего учителя, что является подтверждением жизнеспособности и жизнедеятельности «школы Николаева», в которой был заложен огромный потенциал для всестороннего развития возможностей фортепианной педагогической культуры. Ученики Л.В. Николаева: Н.Е. Перельман, М.Я. Хальфман, Г.М. Бузе, В.П. Иванова, Т.С. Самойлович, Т.Л. Фидлер, А.Е. Геронимус, А.И. Ихарев; лауреаты международных конкурсов Г.П. Федорова, Е.А. Мурина, Г.Л. Соколов, Ю.С. Колайко, М.С. Волчок.

Класс Николаева всегда был переполнен учениками, различными по музыкальным данным. Высокоразвитая этическая атмосфера в фортепианном классе сочеталась с доброжелательной обстановкой. Характерно то, что на открытых экзаменационных концертных выступлениях ученики класса Николаева играли только в алфавитном порядке, а не по каким-либо исполнительским преимуществам или факту одаренности. В своей педагогической работе Николаев ставил высокохудожественную и высоконравственную задачу: раскрыть и довести до осознания воспитанника истинную значимость деятельности ученика как музыканта, исполнителя и будущего педагога, в основе которой высокая этическая роль музыки в общественной жизни и постоянный самостоятельный творческий поиск.

Школа Николаева представлена самобытными художниками с творческой индивидуальностью (теоретики пианизма, исполнители-мыслители, исполнители-поэты) – С.И. Савшинский (1891– 1968, 1916 год выпуска), В.В. Софроницкий (1901– 1961, 1921 г. в.), М. В. Юдина (1899–1970, 1921 г. в.), И.М. Рензин (1903–1969, 1923 г. в.), П.А. Серебряков (1909–1977, 1930 г. в.), Н.Е. Перельман (1906– 2002, 1930 г. в.), В.Х. Разумовская (1904–1967, 1930 г.).

Рассмотрим и охарактеризуем основные инновационные подходы и методы, которые внедрил Л.В. Николаев, внося в основы педагогического мастерства фортепианного искусства новые незыблемые истины педагогической

деятельности. Одной из отличительных черт его педагогики являются методы, способствующие развитию творческой индивидуальности музыканта-исполнителя.

1. Всестороннее развитие без ограждения принятия профессионального исполнительского опыта. Всесторонне развивая подопечного, не ограждать его от внешнего воздействия и впитывания опыта профессиональных музыкантов, а, наоборот, стараться вбирать в себя и осознавать основные направления, близкие по духу своей индивидуальности. Впитывать в себя то, с чем сталкиваешься, многому увлекаться и даже пройти через путь подражания, особенно, в годы своего формирования, и на основе осознанного откristаллизуется именно «свое», личное.

Он учил своих подопечных: вслушиваться и учиться у выступающих на эстраде больших мастеров, профессиональных исполнителей, присваивая ценное и делая для себя определенные выводы.

2. Развитие индивидуальности ученика без приравниваемости к определенному типу исполнительского качества. В педагогической деятельности Николаев придерживался важного принципа: «Учитель не должен замыкаться в рамках симпатии к какому-либо одному типу пианистов». Иначе его выдающиеся педагогические достижения и жизнеспособность «школы Николаева» были бы невозможными. «Замкнувшийся в симпатии к одному типу пианистов педагог неизбежно стремился бы воспитывать во всех своих учениках именно этот тип... ученики не смогли бы органически развивать присущие им индивидуальные и типовые качества».

3. Не заслонять индивидуальность ученика личностью педагога. Из сохранившейся стенограммы лекции Николаева в Москве: «Не нужно бояться, что индивидуальность учителя отразится на индивидуальности ученика. Встреча с любым талантливым товарищем может отразиться, чтение любой умной книги дает свое отражение. Наша работа совместная. Мы влияем на учеников, и ученики на нас.

Педагогическая деятельность мастеров московской фортепианной школы
Педагогическая деятельность мастеров московской фортепианной школы (московской пианистической школы) представлена именами К.Н.Игумнова, А.Б.Гольденвейзера, С.Е.Фейнберга, Г.Г.Нейгауза, способствующая фундаментальному и/или прикладному исследованию в области профессиональной деятельности и анализу его результатов.

Константин Николаевич Игумнов принадлежал к музыкантам своего поколения и в то же время являлся крупным педагогом, давшим начало целому направлению отечественной фортепианной педагогики, которое так и называлось «игумновским». Основой педагогической концепции К.Н. Игумнова было стремление к содержательному исполнению. Он не выносил чисто виртуозной, бессодержательной, быстрой игры. «Громкая игра — говорил он, — призрак пустоты». Он любил то, что было согрето чувством и озарено мыслью».

Другим важным отличительным признаком педагогики К.Н. Игумнова было стремление научить ученика самостоятельно работать. Он никогда не подменял подлинное воспитание ученика «натаскиванием», говоря, что «начинка рано или поздно все равно вывалиться». К.Н. Игумнов чрезвычайно внимательно относился к последовательности в обучении и развитии учеников. Он считал вредным перескакивать через определенные ступени развития и преждевременно давать ученику играть трудные вещи. «Медленно растет дуб, не перегоняя быстро растущие тополи и осины, но зато каким могучим деревом он впоследствии становится по сравнению со своими в прошлом счастливыми соперниками, — говорил К.Н. Игумнов. — Лишь то, что произрастает из крепких корней, приносит настоящие плоды». При работе над любым произведением Н.К. Игумнов требовал подходить к нему «изнутри». Это означало у него, что цель занятий не тренировка пальцев, а тренировка слуха и внимания. Тренировать ухо гораздо сложнее, труднее, чем тренировать пальцы». Среди его учеников были Л.Н. Оборин, Я.В. Флиер. Игумнов стремился не подавлять индивидуальность ученика, он всячески содействовал его более полному раскрытию.

Александр Борисович Гольденвейзер — основатель другой фортепианно-педагогической школы, которая, имея общие корни с «игумновской» школой, обладала рядом присущих только ей отличительных особенностей. Проистекают эти особенности из свойства нестандартной личности А.Б. Гольденвейзера.

Уникальность личности прослеживается сразу по нескольким направлениям: композитор, пианист, педагог, редактор, ученый-публицист, общественный деятель.

К педагогическому процессу он подходил как исследователь. Одну из первых педагогических задач педагог видел в определении сущности искусства интерпретации, что давало ученикам ключ к их последующей работе над любым музыкальным произведением. Обязанностью исполнителя является, прежде всего, точно воспроизвести тот минимум, который зафиксирован в нотах, а уже на этой основе можно проявлять свою творческую индивидуальность. По мнению А.Б. Гольденвейзера, проявление индивидуальности будет значительным только тогда, когда музыкант обладает широкими и разносторонними знаниями и внутренней культурой. А.Б. Гольденвейзер говорил, что основная проблема педагога — воспитание музыканта. Педагог должен дать ученику то, что называется школой. Сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела, добиваться того, что является целью всякой техники, т. е. максимальной экономии времени, силы и движений, воспитывать в нем умение работать и слушать себя, сообщить ему общие основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности. А.Б. Гольденвейзер говорил о взаимоотношениях педагога и учеников: призывал любить своих учеников, не быть к ним равнодушным. Он очень любил детей, занимался не только со студентами, но и с маленькими детьми, что является редкостью для таких крупных музыкантов. Вот что говорил сам А. Б.

Гольденвейзер об отношении к ученикам: «Я призываю вас любить своих учеников. Равнодушный учитель – это уродливо. Если педагог при появлении в классе еще одного ученика думает: “Черт, еще один, а ведь пора обедать”, – ему следует менять профессию. Нехорошо, когда учитель раздражителен, нервничает, кричит на учеников. Но это много лучше, нежели педагог безучастный. Ученики простят учителю вспыльчивость, резкость, если они идут от желания, чтобы ученик играл хорошо. Но ученики ненавидят учителей равнодушных. Если вы не любите детей, откажитесь от профессии учителя».

А.Б. Гольденвейзер обладал свойством видеть мир глазами детей, сохранял при этом мудрость огромного живительного опыта и необъятных знаний.

Самуил Евгеньевич Фейнберг занимает особое место в великолепной плеяде учеников А.Б. Гольденвейзера. Окончив Московскую консерваторию в 1911 г., в самом первом выпуске Гольденвейзера, Фейнберг впоследствии возглавил собственную кафедру и стал основоположником самостоятельной ветви в фортепианной педагогике.

На протяжении всей творческой жизни С.Е.Фейнберг много сил отдавал педагогике. Общее число выпущенных им пианистов велико; среди них такие музыканты, как В.К.Мержанов (лауреат Всесоюзного конкурса, ныне профессор Московской консерватории), Лю-Шикунь (лауреат 1 Международного конкурса им. Чайковского), И.Аптекарев – лауреат международных конкурсов, В.И.Носов, Н.П.Емельянова, К.Арзаманова, М.В.Андрианов, – крупные пианисты и педагоги и мн. др.

Принцип рационализма в постижении трудности был одним из ведущих принципов С. Е. Фейнберга. Он проистекал из принципа осознанности процесса исполнения, что тесно связано с процессами развития интеллекта и формирования эрудиции студентов. По убеждению С.Е. Фейнберга, все элементы музыкальной ткани должны быть тщательно проанализированы со всех сторон, в том числе и со стороны исполнительского освоения произведения.

По словам ученика С. Е. Фейнберга В. Бунина, отличительными особенностями его педагогической работы были «...прежде всего, – главенство художественного постижения произведения над механической работой, индивидуальный подход к каждому автору, к каждому конкретному сочинению... проявление индивидуального начала исполнителя не вопреки авторскому тексту, а как результат внимательного вчитывания в него и глубокого его постижения; ...принцип рационализма в постижении пианистической трудности; стремление находить простое в сложном и идти от простого к сложному, а не наоборот; отношение к упражнению как к средству овладения художественной задачей, а не как к гимнастике».

Благодаря этому Фейнберг давал ученикам знания и умения, необходимые не только для исполнительской, но и для педагогической деятельности; не случайно из его класса вышло много крупных пианистов-педагогов.

К ярчайшим достижениям мировой фортепианной педагогики принадлежит школа Генриха Густавовича Нейгауза, давшая несколько поколений

выдающихся музыкантов — пианистов и педагогов — Я.И. Зака, Т.Д. Гутмана, Л.Н. Наумова, С. Рихтера, Э. Гилельса, В.В. Горностаеву, А.А. Наседкина, В.В. Крайнева .

Занятия Г.Г. Нейгауза проходили, как правило, при большой аудитории. Каждый урок, благодаря его яркой личности, его эрудиции, артистизму и остроумию, умению сопоставить явления разных искусств, литературы, философии, превращался в подлинный праздник для слушателей.

На первый взгляд в занятиях Г.Г. Нейгауза было трудно обнаружить систему. Он мог заниматься по-разному: с одним учеником говорил о произведении в целом, с другим начинал кропотливую работу с текстом, порой весь урок посвящен был нескольким тактам. Г.Г. Нейгауз импровизировал, руководствуясь своим педагогическим чутьем. Он настойчиво капался в мелочах, заставлял вслушиваться в каждую фразу и отработывал каждый штрих. [12,с.118] Внутренняя логика занятий: первое — «художественный образ» — это смысл, содержание, выражение. Второе — звук во времени, материализация «образа». Третье — техника в целом как совокупность средств, нужных для решения художественной задачи. Суть педагогической концепции Г.Г. Нейгауза: в центре внимания должен стоять звуковой образ. Г.Г. Нейгауз считал, что достигнуть успеха в работе над художественным образом можно, лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически, а, следовательно, и пианистически. Для этого необходимо развивать его слуховые данные, знакомить с музыкальной литературой, изучать творчество автора, развивать внутренний слух путем выучивания произведения по нотам без инструмента, научить разбираться в форме, тематическом материале, гармонической и полифонической структуре исполняемого произведения, развивать его фантазию, пробуждать любовь к другим искусствам. Основополагающим творческим и педагогическим принципом Г. Г. Нейгауза, как и других выдающихся педагогов-пианистов, являлся приоритет содержания изучаемого произведения над техническими средствами его воплощения. «Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь что сказать», — писал он.

Таким образом, анализ педагогической деятельности наиболее крупных отечественных педагогов-пианистов XX в. — Л. В. Николаева, К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза — позволяет сделать вывод о том, что успешность их работы во многом обеспечивали:

— продолжение и развитие традиций крупнейших отечественных педагогов-музыкантов XIX в.

— выход за узкие рамки методики обучения игре на фортепиано и широкое применение педагогических принципов и методов.

Несмотря на различия в содержании и методах преподавания, соответствующие индивидуальным особенностям названных педагогов, в их деятельности можно проследить общие стратегические направления, которые мы сформулировали как следующие принципы:

- движение от внутреннего к внешнему, от художественного образа исполняемого произведения к техническим средствам его воплощения;
- интеллектуализация процесса обучения;
- активизация познавательной деятельности;
- осознанность процесса освоения и исполнения музыкального произведения;
- самостоятельность;
- индивидуальность;
- сотрудничество;
- нравственная направленность процесса обучения игре на музыкальном инструменте.

Изучив педагогическое наследие крупнейших российских пианистов и, осмыслив историко-педагогический процесс в области педагогики фортепианного исполнительства можно сделать следующие выводы.

Во-первых, в педагогике профессионального музыкального образования существенное место занимает педагогика музыкально-исполнительского искусства, т. е. обучение и воспитание, направленные на формирование знаний, умений и навыков в области музыкально-исполнительской деятельности. Частью педагогики музыкального исполнительства является фортепианная педагогика, удельный вес которой определяется уникальными возможностями фортепиано как музыкального инструмента и его важнейшей ролью в истории музыкального образования и культуры.

Во-вторых, в отечественной фортепианной педагогике накоплен значительный опыт многих выдающихся мастеров, ценность содержания которого соответствует масштабам личностей, возглавлявших фортепианно-исполнительские школы, и подтверждается яркими достижениями и мировым признанием российской фортепианной школы в целом. Педагогика крупнейших российских пианистов дает яркие примеры перерастания сотрудничества педагога и ученика в сотворчество.

Проведенный анализ наследия выдающихся российских пианистов позволил систематизировать поиск механизмов реализации идей, близких идеям развивающего обучения, проблемного обучения и педагогики сотрудничества, в процессе освоения специфического музыкального материала. Моя работа дает возможность вывести ценные педагогические достижения крупных пианистов за рамки фортепианной педагогики и сделать их достоянием других педагогических отраслей.

В процессе изучения предмета студенты знакомятся с теоретическими и практическими основами хорового искусства: изучают хоровое творчество композиторов, постигают методологию управления хором, осваивают приемы дирижерской техники, организуют совместную и индивидуальную учебную и воспитательную деятельность обучающихся, в том числе с особыми образовательными потребностями, в соответствии с требованиями федеральных государственных образовательных стандартов.

Для того чтобы работать с хоровым коллективом необходимо знать специфические особенности хоровой работы, возрастные особенности детей, их психологию и физиологию, в соответствии с требованиями федеральных государственных образовательных стандартов.

В ходе практической работы с хором студенты знакомятся с необходимыми элементами хоровой звучности, функциями художественно-выразительных средств вокально-хорового исполнения и его стилистическими закономерностями.

На индивидуальных занятиях со студентом в классе применяются такие формы работы, как обсуждение, практическая работа с концертмейстером, анализ исполнения.

Методические рекомендации по составлению плана-анализа хоровой партитуры

1. Историко-стилистический анализ. Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма. Сравнительный анализ литературного текста хора и поэтического первоисточника.
2. Данные о жизни и творчестве композитора, школе, направлении. Обзор хоровых сочинений и краткая характеристика их стилевых особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора.
3. Музыкально-теоретический анализ:
 - форма;
 - жанровые истоки произведения, интонационные особенности мелодики, соотношение речевой и музыкальной интонационной структуры произведения;
 - ладотональный план;
 - гармония, гармонический язык;
 - фактура изложения – гармонический, полифонический, смешанный и т.п.;
 - специфика развития голосоведения;
 - метроритм, темп, агогика;
 - динамика, динамические оттенки, частный и общий динамический план;
4. Вокально-хоровой анализ:
 - тип и вид хора, состав хора;
 - диапазоны хоровых партий и хора в целом, tessitura условия;
 - дыхание, атака звука;
 - характер звукоизвлечения и звуковедения;
 - особенности дикции, орфоэпия, артикуляция;
 - приемы хорового письма (унисон, дублировка, сопоставление, наложение, перекрещивание и т.д.);
 - тембровая окрашенность, хоровая оркестровка, особенности сопровождения;
 - ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как

средство выявления творческого замысла композитора;

- строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлениях хоровых партий и хора.

5. Исполнительский анализ:

- раскрытие внутреннего содержания произведения, определение его стилистических особенностей;
- интерпретационный план как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта, определение намерений исполнителя в трактовке этого замысла;
- музыкально-тематический анализ, соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные возможности и взаимоотношение.

6. Дирижерский жест:

- характеристика жеста в связи с характером звучания, темпом, метроритмическими особенностями произведения, нюансировкой;
- показ вступлений и снятий, акцентов, пауз, фермат и т.д.;
- фразировка, интонационное развитие, кульминации.

Репетиционный план.

Целесообразно слушать разные записи в хорошем исполнении и сравнивать различные интерпретации одного и того же произведения. Это – первоклассная школа музыкального исполнения, развивающая слух и музыкальный вкус.

Не механическое копирование своих учителей, а сознательный анализ их творчества дает необходимый результат. Дирижерская техника – очень важный, но не единственный компонент искусства дирижера. Дирижерская техника плюс развитое музыкальное мышление, воображение, умение ориентироваться в многообразии жанров, стилей, форм и выразительных средств. Дирижерская техника – только средство воплощения творческих замыслов, а не самоцель. В своей книге (С.А. Казачков «Дирижерский аппарат и его постановка» он дает советы по методике занятий дирижерской техникой:

Краткие советы по методике занятий дирижерской техникой

- не дирижируйте тем, что внутренне не слышите, что не можете сами убедительно спеть или сыграть на каком-либо инструменте;
- проштудируйте голосом все партии изучаемой партитуры и добейтесь их правильного музыкального и вокального исполнения;
- освоив партитуру певчески, примитесь за ее исполнение на фортепиано, отмечая все фактурные сложности, изменение темпоритма, динамики, выполняя в точности все штрихи, фразировку, цезуры, кульминации и т.д.;
- проследите за тем, как вы поднимаете руки над клавиатурой, чтобы взять тот, или иной аккорд или сыграть какую-нибудь фразу, как в связи с этим вы прикасаетесь к клавиатуре, и вы поймете, что все это – дыхание, аналогичное певческому, управляемое теми же законами музыки;

- чем точнее отшлифуется дыхание на фортепиано, тем лучше прозвучит партитура на инструменте и тем вернее будет найден нужный дирижерский взмах;
- тщательно проанализируйте партитуру произведения, которым собираетесь дирижировать. Выясните точное значение каждого знака, каждой ремарки. Выучите партитуру наизусть. Умение записать ее по памяти – это самый верный способ убедиться в том, что она выучена досконально;
- когда возникает точное и рельефное слышание музыки, мускульное ощущение ее дыхания, звукоизвлечения и звуковедения, можно приступить к работе над дирижерским жестом;
- не забывайте при этом, что дирижер – не драматический актер, что его движения должны не иллюстрировать музыку, а вызывать ее. Каждый ваш жест есть волевой импульс, адресуемый исполнителям и требующий от них конкретного музыкально-исполнительского действия. Им нужна не красивая поза или жест, а излучающая энергия музыкального выражения, находящая точный пластический облик;
- работая над дирижерским исполнением определенного произведения или оттачивая какое-либо движение, прием, не забудьте «отредактировать» свои движения с точки зрения «принципа экономии».

Этические советы П.Г.Чеснокова молодым дирижерам:

«Не берись за работу над сочинением, которое не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством»;

«Помни, что ты руководитель в своем деле, сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей»;

«Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя»;

«Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобой не изученным, не проанализированным всесторонне»;

«На занятиях с хором не будь груб – это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред»;

«Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку, это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором»;

«Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в то же время будь требователен в работе»;

«Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему»;

«Цени и уважай каждого певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство – необходимые условия для художественной работы»;

«Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры». (Чесноков П.Г. Хор и управление им. – М., 1961. – С.237-239).

Примерный перечень произведений рекомендуемых для работы на индивидуальных занятиях:

1. Анцев М. «Задремали волны».

2. Галкин И. «Куда б ни шел, ни ехал ты».
3. Гречанинов А. «Призыв весны».
4. Глюк К. «Праздник хора».
5. Даргомыжский А. Хор «Сватушка» из оперы «Русалка».
6. Ипполитов-Иванов М. «Сосна».
7. Кюи Ц. «Гроза».
8. Людиг М. «Лесное озеро».
9. Мусоргский М. Хор «Батя, батя» из оперы «Хованщина».
10. Озолин Я. «Как прекрасна ты, Отчизна».
11. Рахманинов С. «Слава народу».
12. Русская народная песня «Как на дубе», обр. Ю. Славнитского.
13. Русская народная песня «Как на дубе», обр. Ю. Славнитского.
14. Танеев С. «Горные вершины».
15. Чайковский П. Хор «Я завью, завью венок» из оперы «Мазепа».
16. Чешская народная песня «Камышинка», обр. Н. Можайского.
17. Щедрин Р. «Тиха украинская ночь».
18. Шуман Р. «Доброй ночи».

Методические материалы

Б1.В.ДВ.01.02.04 Искусство в контексте художественной культуры

Культура и искусство первобытного общества

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 19 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 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 умиротворить 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 государство, 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 (политеистическая – 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 узнаем, что музыка была тесно связана с поэзией. Из «Одиссеи» - о существовании профессиональных певцов – аэдов, которые рассказывали о мифических и героических подвигах в сопровождении игры на фординге.

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 Еврипида. 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 сопровождалась 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 сопровождалась культовой музыкой. Псалмы, гимны и духовные песни.

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 в 8 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.

Юбилация – 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. Юбилация – 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 сопоставлении 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 сектаккордами (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 богородицы во главе с регентами Леонином и Перотином, поднимала 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 сопровождалась обычно уличная 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 не 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 сложному ритмическому рисунку.

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 центрами 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 bilita» («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 осуществляется в народном ансамблевом музицировании.

Полифония итальянского **Треченто** носила преимущественно светский характер и разрабатывалась в жанрах **мадригала, каччи и баллаты**.

Каччи – 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 в данных произведениях обрамляли подвижный основной раздел произведения.

Такие произведения отражали картины охотничьей жизни (каччя – охота), рыбной ловли и просто различные бытовые сцены.

Среди композиторов, писавших каччи, Гераделло Флорентийский («Tosto che l'alba»), Лоренцо Флорентийский («A poste messe»), Якопо Болонский («Uselleto selvaggio»), среди авторов текстов к каччам — знаменитые поэты XIV века Никколо Сольданыери и **Франко Саккетти**. Знаменитый образец каччи — «Chosì pensoso» **Франческо Ландини**

Произведения этого искусства отличались 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: **Джакомо 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 не были 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. Феодалы 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 разворачивались в целые драматические сцены с 3 действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и стражем, который подает клич о заре, чтобы гость мог незамеченным скрыться из 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 веке на севере Франции в городах Шампань, Фландрия, Брабант появились певцы-поэты, назвавшие себя труверами («trouver» - «находить»).

Это были музыкально просвещенные представители рыцарской знати, иногда даже короли. Реже среди труверов встречались горожане, ремесленники.

Например, Колен Мюзе, Адам де ла Галь, Ги д'Куси, 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 считается 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 политических 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 антикатолические требования, выражали 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 богатых горожан, католические соборы. Архитекторы создавали ощущение воздушности, пространства, свободы.

Особенности музыкального искусства

Средневековые авторы отрицали самостоятельное эстетическое 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 дополняться инструментальным вступлением и заключением.

Преобладали сочинения о любви в форме баллад, рондо или виреле.

Например, Г. Дюфаи *Adieu mon amour*.

Некоторые канцоны сочинялись на итальянском языке. Например, Г. Дюфаи *Vergina bella* на слова Франческо Петрарки

3. месса (5 частей), Например, лучшая месса Дюфаи «*Ave Regina caelorum*» - по изяществу мелодии, мастерству 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 Дебре.

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 разворачивание 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 – линейная 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 делениями формы, с чертами танцевальности, лирического или шуточного содержания.

Впервые появляется гармоническое понимание многоголосия.

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 Дебре (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 Дебре «Сверчок» (Scaramella)

По содержанию его песни представляют любовную лирику. Искусство Жоскена Дебре 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 идущие 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 для 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 также 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 Габриэли считается создателем венецианской многохоровой школы. Названной так из-за широкого использования 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 доме 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 личностью 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-летней 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 искусства 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 демонстрирует 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». Стил 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 Якопо Пери и поэтом Оттавио Ринуччини в 1594 году и была исполнена во Флоренции в 1597 году. Партитура "Дафны" не сохранилась, но важно то, что, что уже спустя небольшое время после первого исполнения новый жанр прочно утвердился.

Первые оперы назывались *dramma per musica* (драма через музыку), т. е. спектакль, где пелось все от начала до конца.

Первый дошедший до нас образец оперного жанра – "Эвридика"¹ (1600) Якопо Пери, Каччини и поэт Ринуччини – произведение, созданное во Флоренции по случаю свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи. Как и полагалось, приближенному ко двору молодому певцу и мадригалисту была заказана музыка к этому торжественному событию. Пери и его либреттист О. Ринуччини изложили историю Орфея и Эвридики

¹ Сюжет о легендарном певце Орфее. Его жена Эвридика – умерла от укуса змеи. Силой своего чудесного пения Орфей сумел проникнуть в царство мертвых и вернуть супругу. Однако, вопреки запрету богов, на обратном пути он взглянул на нее раньше времени, и Эвридика вернулась в царство мертвых уже навсегда.

Чтобы не портить гостям настроение на свадьбе, авторы изменили сюжет трагедии, сделав финал счастливым: в опере Эвридика возвратилась к Орфею.

речитативом, который поддерживался аккордами маленького оркестра, скорее ансамбля из семи инструментов, и представили пьесу во флорентийском Палаццо Питти.

Первые оперы писались на мифологические сюжеты. Их вокальный стиль можно определить как речитативно-декламационный, где каждое слово произносилось четко, а интонация была выпуклой.

Возникнув во Флоренции, опера переместилась в другие города – Рим, Венеция, Неаполь.

2. Римская опера.

Около 1617 года опера появилась в Риме, там же в 1633 году для оперного театра построили специальное каменное здание. Рим сыграл основную роль в развитии оперы в 1620 – 1640 годах: римские музыканты придали органичную форму всем музыкальным элементам оперы, пришедшей к ним из Флоренции: речитативу, арии, вокальным и инструментальным ансамблям, сценам, действиям, опере в целом. В Риме опера приобрела религиозный характер, это были "представления о душе и теле". Нередко ее авторами были церковные служители. Сюжеты для опер представляли собой жития святых.

Среди основателей римской оперной школы – братья Вирджилио и Доменико Мадзоки и Филиппо Витали.

Они работали над тем, чтобы избавить оперу от "скуки речитатива", увеличить количество арий. Например, опера "Цепь Адониса" Д. Мадзоки. Для нее характерно единство всех действий. Это станет общей чертой мастеров римской оперы.

Однако в опере намечаются комические элементы. Композиторы: Страделло, Кариссимо.

Опера Ланди "Святой Алексей" важна с точки зрения истории музыкальных форм. В ней впервые встречается четкий дуэт и инструментальная увертюра в трехчастной форме: 1) быстрое фугато в 4/4; 2) величественное Адажио в 3/4; 3) быстрое фугато в 4/4. Это схема итальянских увертюр. В опере происходит увеличение музыкальных эффектов, в которых объединены все инструментальные и вокальные средства, двойной хор и два оркестра. В этой опере встречаются комические элементы. Это имело большой успех, и было подхвачено и развито в творчестве других композиторов.

В 1637 году в театре Барберини была поставлена музыкальная комедия по новелле Боккаччо "Сокол, или Надейся, страждущий". Композиторы: Вирджилио Мадзоки и Марко Марадзоли. Для нее характерно смешение ритмов и стилей, лиризма и драмы.

"От зла – добро" Марадзоли и Аббатини – комическая опера.

3. Венецианская опера.

Венеция отличается от всех городов Италии. Это был свободный город. Его искусство яркое, декоративное. В 1637 году открывается первый публичный театр. Жанр оперы становится любимым в Венеции. В венецианской опере усилились любовные сюжеты, фантастические элементы, красочное оформление, пышные декорации, сценические эффекты. Вырабатывается стиль *belcanto* – красивое виртуозное пение. Композиторы: Ковалли, Чести "Волшебное яблоко".

Появляются увертюры – симфонии. Произошло разграничение функций арии и речитатива. В ариях начинала утверждаться трехчастная форма *da capo*.

Некоторое время в Венеции работал композитор Клаудио Монтеверди (1567 – 1643). Его опера возвышается над всеми композиторами 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 воспеваает 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, стоны, 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 *brillianto* – 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 выростала 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 не 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, учиться 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. Но по молодости его не приняли в «действующие члены академии», был гостем собрания «Академии аркадских пастушков», куда входили в то время самые 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 карнавальном сезоне 1709 – 1710 гг. в Венеции была исполнена опера Генделя «Агриппина». Она имела успех, ее ставили 27 раз во время карнавального сезона. Гендель покорила 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 жалование – 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 официальным 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 деятельностью. 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 украшения 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 Бононини. 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 Бононини. 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 певцов 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 из 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: органное 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 библейских 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 – fuga, 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, заключающуюся 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 унижить 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 fuga. 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 Маноя – 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. Концерто 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 fuga, 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 особенностью становится опора на танцевальность. 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 увертюры.

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? Трудлюбие, усидчивость, целеустремленность, настойчивость, любовь к учению.

Он вообще любил учиться: не только музыке, но и другим наукам. Например, все ученики заканчивают 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 Лüneбург, 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 человеческой, 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 взял 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 слушать 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 это постоянное немецкое окружение не могло не отразиться 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 протестантского хора. 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 засилье 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 уравнивают 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. Страсти 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 распятие. В это время канонм 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 помолиться 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 плетью. 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 Пилат против обвинения. Накануне пасхи существовала традиция выпускать одного пленника. Был плене разбойник Варавва. Понтий Пилат спрашивает у народа: "Кого вы хотите освободить?". Народ: "Варавву!". №47 – ария альты со скрипкой.

Шестой раздел – "Сцена осуждения Христа" (№48 – 73). Шествие на Голгофу. Муки и смерть Иисуса Христа. Его бьют плетью. 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 "Crucifixus" ("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 привилегированными 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 произведения 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", "Бабы 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, верноподданничество, 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 Метастазियो 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 века итальянские 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, сопровождалась 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 проникают 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 отличие 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 на клавире 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 удалось 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 он отказывался от красивых номеров, если они не имели отношения к драме.
 5. Трактовка арий. Ария перестает быть концертным номером, 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 Кальцабиджи (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.

В 1869 году опера Глюка была возобновлена Берлиозом. В роли Орфея выступила Полина Виардо. С этих пор существует традиция исполнения заглавной партии певицей.

СЮЖЕТ

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 послушаться 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 fuga".

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 переходное 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. Самmartини (1693 – 1770). Известно, что в итальянской опере XVIII века увертюра носила название "симфонии". Именно Самmartини, 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. Боккерины (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 в 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 деятельностью 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*. ^{3/4}.

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, когда 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 интонационный оборот (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, 1 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 2 литавры, струнный квартет. Не во всех 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 Гайдна их партии выписывает на одной строке.

Валторны и трубы подчеркивают гармонию и ритм. Их роль заметна в кульминации, тютти. 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 завершённый 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 завершённая, 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 пропущена СП. Сразу 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 в Экспозиции, 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 истоков 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 «Бастиян и Бастиянна») 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 включает 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, Но и 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 застыли 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 включает в себе социальную идею, направленную против феодальных порядков.

Сюжет.

1 действие. 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 счастьем 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 Бартоло 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 Сюзанне 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 равнодушен 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 свидание, 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 не доставало 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 Барбарина ищет булавку, которой была скреплена записка к Графу. Возврат булавки служил знаком согласия (№24). Подошедший Фигаро узнает от доверчивой Барбарини 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 угодить (№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 застаёт 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 *secco*. 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 Барбарини, 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!» - шуточные приказания.

Ария Сюзанны из 4 действия «Приди, мой милый друг, в мои объятия» - поэтичный 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 волнуется жаркая кровь».

Граф

Графиня – образ благородный, нежный, красивый, несколько пассивный. Ария 2 действия – лирический образ, изысканный, изящный, утонченный. «Бог любви, сжался 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, дерзком 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 привлечшим 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 серенату 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. Подроспевшая 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 шутивно-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 менуэтом, 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 то 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, приbey меня, Мазетто» пленяет изяществом 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 подчеркивают 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 одного 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. Много впитавший из философии просветительства, он вдохновлялся идеалами равенства, братства людей, верой в изначальность добра, возможность 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 коварной 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 его любви, 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 хвастовство: замыкают рот громадным замком. Они объясняют принцу, что он во владениях Царицы ночи, *котарая* в знак благоволения прислала ему портрет своей дочери, Памины, похищенной злым волшебником; если при первом взгляде на портрет Тамино почувствует любовь, его ждут почет и счастье. Покоренный красотой Памины, принц *готов* любой ценой освободить девушку. Царица ной дарит ему волшебную 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 послушании. 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 жрецы, 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 вождением 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 мстью будет посвящение принца и его счастье с Паминой.

Широкий двор храма. Сюда жрецы привели Тамино и Папагено. Они должны хранить молчание, но Папагена раздражается 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 испытанием. Тамино уводят. Запоздавший Папагено хочет следовать за ним, но дорогу ему преграждает жрец: боги прощают его слабость и дарят жизнь, но в круг избранных он недостойн войти. Папагено это и не нужно: он мечтает лишь о выпивке и доброй подруге. 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, чтобы 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. Только раздались их звуки, как Папагена возникла перед восхищенным, ошавшим от счастья птицеловом.

Тем временем в храм посвященных под предводительством Монастатоса проникла Царица ночи со своими тремя феями. Храм должен быть разрушен, посвященные уничтожены. Но молния разбивает скипетр Царицы, ее последний талисман. При свете занимающегося дня Зарастро, жрецы и народ славят разум и любовь.

МУЗЫКА

Партитура «Волшебной флейты» поражает исключительной простотой, отсутствием внешних эффектов, казалось бы предполагаемых сюжетом. Ее инструментальное письмо отличается сдержанностью 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 волшебной красоты» соединяет песенные, виртуазные и речитативные элементы в живой взволнованной речи. Ария Царицы ночи «В страданиях дни мои проходят» начинается медленной величавой печальной мелодией; вторая часть арии - блестящее решительное аллегро. Квнтет (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 популярность.

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 под колокольчики Папагено; акт заключается торжественным хором.

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 квнтет, 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 спокойная, 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 из 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 части. 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 основой становятся намеченные в главной партии хроматические мотивы.

Изысканность подчеркивается и оркестровкой. Отдельные мотивы темы даются в переключках 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 переключках 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 вычлняет из темы ее главный мотив – секундовый «вдох». Здесь он звучит жалобно, в имитационных переключках 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 «Кориолан», «Эгмонт», «Леонора», «Патетической» сонате и «Аппассионате». В этих произведениях появляются драматизм, трагичность.

Однако мир музыки Бетховена разнообразен. Одной из важных сторон искусства Бетховена является глубина и сложность интеллектуального, философского начала.

Главный герой произведений Бетховена – борец и мыслитель, наряду с действительностью 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 народных 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 бетховенских 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), увертюра «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 самообытное 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 мышления².

Впервые Бетховену удалось сделать четырехчастный симфонический цикл единым и неразрывным в Пятой симфонии. Все четыре части симфонии объединены одной и той же грозной и повелительной темой, которая звучит в начале произведения как эпиграф. Сам композитор сказал о ней: «Так судьба стучится в дверь».

Бетховен подчеркивает значительность этой темы, поручая ее исполнение разным инструментам оркестра в унисон на *fortissimo*. Этот мотив обладает сильным импульсом для дальнейшего развития, он определяет характер и первой, и во многом третьей части.

Конфликтность этой симфонии ярко проявляется уже в первой части, написанной в форме сонатного *Allegro*. Главная партия представляет собой развитие начального мотива симфонии. Ее отличает та же ритмическая четкость, решительная устремленность вперед.

Вместе с тем эта тема полна тревоги, беспокойства. Жалобные секундовые нисходящие интонации приносят 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 рокошет в басах.

Экспозицию завершает заключительная партия, целиком построенная на том же грозном мотиве. Повторяясь много раз в мажоре, в могучих возгласах всего оркестра (*tutti*), основная тема произведения звучит здесь решительно и победно.

² Диалектика – философская наука о законах движения и развития природы, человеческого общества, мышления.

Таким образом, в раскрытии героико-драматических образов Бетховен использовал особый тип тематизма. Темы симфоний содержат призывные интонации массовых революционных песен-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, - мощност, «массовост» звучания.

По принципу контрастного сопоставления вводится и третья часть. Она носит функцию Скерцо³. 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 трио⁴. Своим бодрым, наступательно-решительным характером она своеобразно предвещает итог всей симфонии. Музыка среднего раздела рисует картину народного веселья. В ее основе лежит танцевальная тема народного характера. Подражая звучанию деревенского оркестра, состоящего обычно из контрабаса, скрипки и духовых инструментов, Бетховен поручает исполнение темы вначале контрабасам.

Средний раздел написан в До мажоре - тональности, которая приобретает в симфонии все большее значение. Танцевальную тему Бетховен развивает полифонически, постепенно вступают все новые группы оркестра.

Конфликтная драматургия, предполагающая непрерывное развитие, проявляется и в репризном разделе. Здесь происходит развитие «темы судьбы». Она звучит отрывисто и приглушенно, затаенно и настороженно.

³ Начиная со Второй симфонии Бетховен пишет вместо Менуэта – Скерцо (исключение составляют Четвертая и Восьмая симфонии). Скерцо более, чем Менуэт, отвечало драматическому замыслу симфоний Бетховена, напряженному звучанию его музыки.

⁴ Третья часть симфонии написано в сложной трехчастной форме с трио.

Третья и четвертая часть симфонии идут без перерыва⁵. В этом проявляются особенности интенсивного, безостановочного развития конфликтной драматургии, как главного признака героико-драматического симфонизма.. Их соединяет связующий переход на доминанте к тональности финала До мажор, в которой и заканчивается вся симфония. Переход к финалу начинается на *pianissimo*. Таинственно вступают литавры. Это единственный в своем роде в симфонической музыке пример длительного и неуклонного *crescendo*, приводящего от *pianissimo* к *fortissimo* начала финала.

На гребне самой высокой волны величественно, торжественно начинается четвертая часть. Она звучит победно, она подобна грандиозному праздничному шествию народа-победителя. Все темы финала имеют светлый, празднично-призывный характер. Как и во второй части, в музыке финала слышатся интонации песен французской революции. Так, мелодия главной партии основана на восходящих, призывных интонациях по звукам тонического трезвучия. Пунктирный маршевый ритм придает теме активный, энергичный характер.

Благодаря введению в финал симфонии дополнительных инструментов, музыка приобретает более мощное звучание. Бетховен вводит контрфагот и малую флейту.

Разработка финала подводит к небольшому эпизоду, в котором звучит музыка Скерцо. Вновь появляется «тема судьбы». Теперь она искажена, трансформирована. Ее звучание тихо, тревожно и настороженно, как далекое воспоминание о пережитой борьбе.

Финал заканчивается грандиозной кодой, которая воспринимается как завершение всей симфонии. Ее ликующий, праздничный характер символизирует торжество народа, его победу над злом и несправедливостью.

Таким образом, в Пятой симфонии Бетховен обращается к героико-драматическому типу симфонизма. Его особенности проявились на разных уровнях.

На первый план в симфонии выдвигается героическая идея борьбы, подвиг человека, народа в его стремлении обрести независимость и свободу. Героика – главная образная сфера произведения.

В этом сочинении находит претворение конфликтная драматургии – один из основных признаков героико-драматического симфонизма. Для Бетховена характерно последовательное развитие борьбы противоположных сил. Композитор философски обобщает, показывает жизнь в противоречии, конфликте, развитии. Конфликт проявляется на уровне образного содержания, тематизма и его развития. Конфликтная драматургия предполагает интенсивное непрерывное развитие образов и их качественное изменение. Так образной трансформации подвергается «тема судьбы» и полностью меняет свой облик. Первая тема из второй части также претерпевает изменения. Композитор широко использует принципы мотивной разработки, а также секвенционного, полифонического, ладогармонического и тембрового развития.

В Пятой симфонии проявилась еще одна особенность бетховенского симфонизма – производный контраст, то есть рождение контрастных тем из одной. Так, все темы первой части симфонии, а также основная тема Скерцо возникают из начальной «темы судьбы». Различны и в то же время родственны между собой темы второй части симфонии.

В Пятой симфонии находит претворение особый тип тематизма: интонационный строй, ритмика, связанные с революционными гимнами и маршами. Кроме того, характерной особенностью симфонизма Бетховена становится лаконичность тем, их

⁵ По мнению В. Беркова, «это ранний пример слияния частей симфонии» (, 63).

интонационная и образная емкость и яркость. Они основаны на рельефных, четких мотивах. При этом важнейшая роль принадлежит ритму.

Вместе с конфликтностью в произведении выступает и единство всех элементов содержания и формы. Бетховен объединяет четырехчастный симфонический цикл единой мыслью, единым замыслом: «от тьмы к свету, через борьбу – к победе». Каждая часть цикла является необходимым звеном этого замысла. Особенностью цикла Бетховена является усиление финальной кульминации.

Героико-драматический симфонизм предполагает не только наличие конфликта, контраста, особого тематизма и принципов его развития, но и новых тембровых возможностей оркестра. Продолжая традиции малого симфонического, Бетховен значительно увеличил его состав: расширил ударную и медную духовую группы инструментов, ввел тромбоны и малую флейту (пикколо). Композитор вводит в состав оркестра кларнет – инструмент, редко встречающийся в партитурах Гайдна и Моцарта.

В финале Пятой симфонии оркестр усилен введением тромбонов, малой флейты и контрфагота. Это делает звучность этого финала-гимна особенно звонкой, мощной и воинственной. Подобной инструментовки еще не знала музыка, в том числе и самого Бетховена. Триумфальное завершение симфонии с величайшей силой знаменует духовную победу человека, его мужества, воли.

Новым в оркестровке Бетховена становится то, что виолончели и контрабасы приобретают самостоятельность (третья часть).

Большую значимость приобретает партия литавр. В качестве примера можно вспомнить о звучании литавр в грандиозном нарастании перед финалом Пятой симфонии.

Таким образом, завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу новому XIX веку. Обратившись в своем творчестве к героико-драматическому типу симфонизма, он значительно обогатил музыку новым образным строем, сложным философским концепционным содержанием, привнес в нее принципы конфликтной драматургии. Многие традиции Бетховена были подхвачены композиторами-романтиками.

Лирико-жанровый симфонизм (№4, 6, 7, 8)

А № 4, 6, 7, 8 – лирические, жанровые, скерцозно-юмористические. Природа для Бетховена – не грозная, непостижимая сила, проивостоящая человеку. Она – источник жизни, могущее животворящее начало, от соприкосновения с которым человек нравственно очищается, обретает волю к деятельности, смелее смотрит в будущее. Бетховену чуждо пассивное созерцание, покой и тишина природы помогают ему глубже осмыслить волнующие вопросы, собрать мысли, сосредоточить внутренние силы для жизненной борьбы. Картины природы способствуют пробуждению энергии человека, направленной на борьбу.

Бетховен явился создателем программного симфонизма. Симфония №6 «Пасторальная» раскрывает тему природы. В этом близость романтикам.

Романтизм в музыке

Романтизм – идейно-художественное направление, сложившееся в Европе во второй половине XVIII – начале XIX веков. Сначала романтизм возник в литературе (в конце XVIII века), в музыке – в начале XIX века.

Предпосылками романтизма являются как эстетические, так и социально-политические факторы. Прежде всего, поражение французской буржуазной революции 1789 года. Французская революция обещала народу «свободу, равенство и братство». Несовершившиеся надежды вызвали разочарование в идеалах революции, жизни. Обманутые в своих надеждах, не способные примириться с действительностью, художники нового времени выражали свой протест по отношению к новому порядку вещей. Трагический разлад между художником и окружающей его средой становится главной темой творчества романтиков.

Тема романтиков – конфликт личности и действительности (общества).

Классицизм и романтизм. Так возникает конфликт между классицизмом и романтизмом. Романтизм – оппозиция классицизма. Классицисты подчеркивали гармоничность жизни, а романтики подчеркивали уродливость жизни, подходили к ней с критической точки зрения. В противовес прекрасным, недостижимым идеалам романтики представляли в своих сочинениях более близкие и понятные современникам чувства. Композиторы-романтики отказались от классических музыкальных форм и стремились выражать свои чувства и эмоции более свободно.

Композиторы-романтики: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, К. Вебер, Ф. Мендельсон, Дж. Россини, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, Дж. Верди.

Развитие музыкального романтизма в разных странах проходило неодинаково. Так, в Германии и Австрии композиторы-романтики опирались, прежде всего, на немецкую лирическую поэзию, что обусловило в этих странах расцвет вокальной лирики.

Французский романтизм был неразрывно связан с традициями драматического театра. В музыкальных произведениях на первый план выдвигается внутренний мир героев

Герой. Простой человек с огромным духовным миром, искренний (Шуберт).

У других романтиков героем становится талантливый человек, поэт, музыкант (Лист). Еще один герой – рыцарь (Вагнер). Подчеркивалось благородство, героизм.

Темы, образы творчества. У романтиков определились свои образы творчества.

1. Лирика, духовный мир человека – тонкий, глубокий, изменчивый. В музыкальных произведениях на первый план выдвигается внутренний мир героя, его конфликт между высокими устремлениями и тесными общественными рамками. Нередко в них поднимается тема безответной любви. Повышенная эмоциональность, чувственность, интимность. Исповедальный тон высказывания.
2. Тема одиночества становится очень близкой для романтиков. (Шуберт)
3. Тема странствий.
4. Тема природы. Для романтиков природа стала приютом от бед общества.

5. Народная тематика тоже была близка романтикам. Именно в народе они видели естественность, чистоту души, жизнерадостность, оптимизм, отсюда и интерес к фольклору, старинным жанрам.
6. Большое значение занимают образы фантастики. Романтики мечтали, находили идеал, отдыхали, веровали в лучшую жизнь.
7. Тема социального неравенства.

Жанры творчества. Венские классики главным жанром считали сонатно-симфонический цикл. У романтиков распространен жанр миниатюры (вокальной или инструментальной). Стремление показать одно чувство, одно настроение.

Романтики стремились объединить миниатюры в циклы. Это давало возможность показать больше разнообразных чувств, разнообразие настроений. Внимание к внутреннему миру героев и их психологической характеристике способствовало появлению новых жанров: экспромт, музыкальный момент, песня без слов.

Новая трактовка танцевальных жанров – в них проявилась тенденция поэтизации танца (вальс, полонез, мазурка).

Стремление композиторов-романтиков к более свободному выражению привело к появлению смешанных и свободных форм, таких как симфоническая поэма, баллада, рапсодия, фантазия.

Романтики проявляли интерес к синтетическим жанрам. В теории романтизма проявился интерес к синтезу искусств. Неслучайно, одним из самых распространенных жанров стала песня. В ней соединились вокальное, инструментальное начала и поэзия. А также опера, кантаты, оратории. У романтиков была цель – конкретизации.

Программность. Романтики часть писали программную музыку. Цель – доступность. Так, Берлиоз создает симфонию на основе подробно разработанного литературного сценария. Это новый вид сюжетной программности.

Стиль. У романтиков нет схемы работы, как у венских классиков. Каждый романтик индивидуален. В творчестве романтиков мелодия является главным средством выразительности. Мелодия яркая, выпуклая.

Самой яркой особенностью средств выразительности романтиков – значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой). Внутренний мир человека, с его нюансами, изменчивыми настроениями, передается композиторами посредством усложненной гармонии. Используются неаккордовые звуки, альтерация.

В период романтизма состав оркестра значительно расширился. Используются яркие тембры инструментов.

Одним из наиболее важных источников произведений эпохи романтизма служило народное творчество. Это привело к возникновению новых национальных школ в России, Польше, Чехии, Норвегии, Венгрии.

Принципы романтизма впоследствии были использованы композиторами новых стилей и направлений: веризма, импрессионизма и экспрессионизма.

Общая характеристика творчества Франца Шуберта

Шуберт – австрийский композитор, первый композитор-романтик.

Особенности общественного развития Германии и Австрии. Романтическое направление в музыке Германии и Австрии зародилось еще при жизни Бетховена – в середине 10-х годов XIX века, когда были созданы романсы Шуберта и сказочные оперы Гофмана, Вебера и Шпора.

Глубокие противоречия, свойственные общественно-политической и культурной жизни Германии и Австрии, наложили свой отпечаток на искусство композиторов-романтиков.

На рубеже XVIII и XIX веков Германия принадлежала к отсталым в экономическом и политическом отношении странам Европы. Это была раздробленная страна (Германия тогда состояла из 360 самостоятельных княжеств и государств). Французская революция способствовала пробуждению национального самосознания среди немецкого населения.

Наполеон подавлял национальную немецкую культуру. Это вызвало к жизни национально-патриотический подъем, направленный против захватнической политики Наполеона.

Наполеоновские войны подорвали в Германии систему феодализма, ускорили развитие капиталистических отношений, уничтожили крепостное право.

Развитие национально-романтической школы в музыке Германии и Австрии происходило на фоне разрастающегося освободительного движения этих стран.

Шуберт умер в 31 год, 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 беспорядка 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, мощностью, 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, музыкальные 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 «Форе́ли» – радость, свет и почти осязаемый всплеск воды.

Гармонический язык. Стремление правдиво отразить в музыке психологические образы можно объяснить обогащением 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 душевной 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 разворачивается 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 настроением 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 развеивает 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 вошли 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 традициях. 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 'Проциоза', 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, либо 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: завтра 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 Самизля, который в это мгновение 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 Максиму 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 торопится 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. Егеря зовет Самюэля. Их расселины скалы появляется владыка долины.

Каспар просит у него 7 волшебных пуль – он даст их Максиму. 6 пуль попадут в цель, седьмая убьет Агату. Вместе с ней от горя умрет Макс. Его душа будет принадлежать Самизлю. 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, егеря 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 Максиму стрелять. С криком: «Постой! Меня ты убиваешь!» - вбегает Агата.

Гремит выстрел. Как подкошенная, падает девушка на землю. Но она жива и невредима: роза пустынного защитила от пули Самизеля.

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 пустынный. 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 пустынного.

Это романтическая национальная опера. Национальная – актуальная, отражает современное время, связана со своими идеями с современностью. Она включает 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 лейттемаб кларнета и лейттему.

Самбель тоже имеет лейттему и лейттональность (до минор), лейттема (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 вебри характеризуются другими диссонансами и смещением 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 реакционному правительству 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, закоряченный 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 определено.

Жанры творчества: центральное место в творчестве занимает фортепианная музыка: «Песни без слов», прелюдии. Симфонические произведения: симфония №1, «Итальянская», «Шотландская симфония», 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, «Атalia» 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 со значением 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, что в них Мендельсон опирался на традиции вокально-инструментальных жанров: песен, романсов, камерно-инструментальных ансамблей. Мелодии их песенны, широкого дыхания. Многие из них открываются вступлениями, 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 плавание», «Гебриды», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз», «Атalia».

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 поэчному 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, меланхолический, 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 духовности 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 облики приятного. Шуман считал, что это суетные люди, которые реагируют на виртуозный блеск и пустозвонство. Среди них 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 циклыб «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 Вульт, 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 направленность: 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 – Аs - С - Н

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 деления 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 интермедцо» Гейне. «Лирическое интермедцо» – 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 расхождение 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 диэзных 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 диэзным 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 тождественная 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 действительно 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. Четырнадцать 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 несколько 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 Моцарта: «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 (четыре картины)

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 Разины	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 Бартоло. Записка вызывает у него подозрения. Розина 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 дом 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 это, 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 кошель, 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 дом 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 кошель, смолкает и подписывает контракт как свидетель. Возвратившийся со стражей опекун в отчаянии: он лишился богатств Розины,

но Альмавива великодушно отказывается от приданого, Уступая 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 сессо, 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 дуэтом 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

Мельхаль - бас

Арнольд, сын Мельхтала - 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 оценено по 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 поработенной 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 тираном. 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 вступает за мальчика и отнимает его у солдат. Народ проклиняет жестокость и несправедливость тирана.

В хижине Мельхталь Арнольд вспоминает свое детство и убитого отца. Он решает любой ценой освободить томящегося в темнице Телля. Арнольд 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, относят 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 выявляются в чистоте и благородстве отношений героев, людей из народа, в суровой простоте их патриархального быта. Центральное место в опере занимают массовые хоровые сцены, 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 разворачивается 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 (Джемми, 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 Арнольдом, 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 обычно выпускается). Среди разнообразных жанровых эпизодов выделяется хор тирольтцев, а *carrelli*.

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 сложились 4 периода в развитии музыкального искусства.

Первый период – 1800 – 1810-е годы. На основе героического стиля Большой оперы возникает стиль ампира (восхваление имперского духа страны, возглавляемой Наполеоном Бонапартом). Опера прославляет идею государства, монархии, имперский героический дух. Стиль ампира 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 «Фантастической 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 альты 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 встречается 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. Станные 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 представлена 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 альтях. 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 долгое время 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 жилах 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 из 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 протектирует 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 разнообразна: 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, Звезды»). 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 попрание 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: $\square$. $\mathbb{M}$ $\square$ (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 деревянных 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 переключку пастушеский свирелей. Это новая самостоятельная тема, но мелькает интонация вопроса.

Незаметно начинается 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 из которых посвящена обрисовке образа одного героя. Здесь особенно ярко проявляется отличие программности Листа от программности Берлиоза.

Берлиозу для 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 большого 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, органых, 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 фортепианных 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.

Рансодия №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 инструментов.

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.

Рансодия №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 форшлаг, 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 потеряла 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 прогрессивной семье. Отец (француз по происхождению) прожил жизнь в Польше, был польским патриотом. Читали Руссо, Вальтера, увлекались польской историей. Дом посещают: 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, что 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 историческими событиями, происходившими в Польше («революционный этюд», баллад №1, соната си-бемоль минор, полонезы ла мажор и ля-бемоль мажор, фантазия фа минор).

Современники говорили:

Шуман: «произведения Шопена – это пушки, спрятанные в цветы».

Стасов: «Шопен внес бетховенский дух в концертный зал».

Таким образом, Шопен развивал героико-патриотическую идею. Шопен – художник монотематического склада, единство творчества благодаря теме родины. Претворяется лирически, драматически, трагически, героически.

Главная тема – тема переживаний, связанных внутренним миром человека и темой родины. Типичный романтик. Поэтому – фортепиано – любимый инструмент.

Творчество Шопена:

1 период – ранний – начало 20—х годов – до 1828 года (полонезы, мазурки).

2 период – 1829 – 1831 гг. – 2 фортепианных концерта (фа минор, ми минор, ноктюрны).

3 период – парижский – 1831 – 1837 – драматические произведения, «Революционный этюд», баллада №1 (соль минор), мазурки, полонезы, прелюдии.

4 период – парижский – 1838 – 1846 – 2 сонаты (си-бемоль минор, си минор), баллады №2, 3, 4, фантазия фа минор, полонез-фантазия, скерцо №234, ноктюрн до минор, полонез ля-бемоль мажор.

5 период – 1846 – 1849 гг. баркарола, колыбельная, поздние мазурки. Светлые тона, неомраченность, спокойствие и созерцание.

Стиль Шопена – филигранность, утонченность, камерность, интимность. предвосхищение импрессионистов. Шопен писал исключительно для фортепиано, но есть вокальные песни, романсы, струнные квартеты.

Фортепианность – отличительная черта творчества.

Жанр миниатюры и крупные жанры (общеевропейские и национальные жанры).

Общоевропейские – 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 театральная 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». Бернанд 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 – 1840-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. Риенци 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 эстетических принципов Вагнера относительно музыкального театра. 3 оперы приносят Вагнеру мировую славу: «Летучий Голландец» (1841), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848). В этих произведениях 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 строиться 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 пониманию 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 покорила 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 итальянская 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 тетralогия, 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 увертюры, 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 вроде драматической баллады.

Литературный текст одноактной 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-Шнабелевского» (1834) Гейне обработал эту легенду в присущей ему иронический манере, выдав свою 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 может он найти покоя. Голландец просит приюта у Даланда, обещая ему несметные богатства. Тот рад случаю разбогатеть и охотно соглашается выдать за моряка свою дочь Сенту. Надежда загорается в душе Скитальца: быть может, 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 прятками. 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 насмеются 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 от 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. Музыка, рисуя 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. Мятажная 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 место в этой сцене занимает драматическая баллада Сенты «Встречали ль в море вы корабль» важнейший эпизод оперы; здесь, как и в увертюре, музыке, рисуя 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 «вдох». Он далее развивается в мотиве «предчувствий» и «томлений».

Песня прях (2 действие). В ней тот же «вдох», 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 - 1861) 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 закрепились.

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, вероятно, 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 Лознгрине; *его* отец 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 умяляет 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 вступает 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 включает 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 хора, 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, которого 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, возвышенностью 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 Лоэнгрин 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, пажы, слуги, народ.

Действие происходит в Антверпене в первой половине X века.

Сюжет.

Граф Брабанта Фридрих Тельрамунд, подстрекаемый супругой – злой колдуньей Ортрудой, публично клеветает 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 Лоэнгрину слепо верить ему. Начинается поединок. Тельрамунд повержен, но Лоэнгрин дарит ему жизнь. Фридрих Тельрамунд и Ортруда стараются заронить в душу Эльзы желание узнать имя Лоэнгрин 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 Лоэнгрин. Но Эльза вовремя это замечает и быстро подает Лоэнгрину меч, которым он убивает Тельрамунда. Лоэнгрин открывает свою тайну. Он рассказывает, что в далекой небесной стране стоит замок Монсвальт. В этом замке есть храм, в котором находится чаша, приносящая рыцарям братства святого Гроалья 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 Гроалья. Послом Гроалья 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 объятия 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 Лоэнгрин – посла Гроаля. Оно построено на 3 лейттемах.

Первая лейттема – характеризует Лоэнгрин 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 Лоэнгрин из вступления к опере.

Эльза ведет себя странно, она под впечатлением сна.

«Сон Эльзы». Ариозная, песенная, светлая, рассказ о сне. Появляется первый лейтмотив Лоэнгрин, 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 Лоэнгрин – «прощание с лебедем». Гон очень короткий, из 13 тактов. Его нельзя назвать самостоятельным. Звучит он почти без сопровождения 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.

Квintет 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 Лоэнгрин.

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 Эльзы 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 способна 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 конфликта. Есть мотивы зла и добра.

Каждый лейтмотив имеет свою сферу.

Лейтмотивы Лоэнгрина – светлые, хорал, маршевость, светлые регистры, светлые тембр струнных, медных, деревянных. Диатоника. Вокально-аризный 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 избавление, жажда смерти.

Опера отличается очень сложным гармоническим языком. Гармония изобилует модуляциями, хроматическими ходами, эллипсисами. Но основная тональность 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 привел 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 захотел показать жизнь его родителей. Его замысел разросся до тетралогии.

Изменилась и концепция оперы: оптимистическая трагедия превратилась в социальную трагедию, рушится царство, гибнут люди. Заканчивается все трагически. Все это определяется изменением взглядов Вагнера.

Это произведение антикапиталистической направленности, борьба с буржуазным строем.

Эта тетралогия писалась на протяжении 26 лет. Начал накануне революции, закончил в 1874 году.

Тетралогия состоит из 4 опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов».

Каждая опера имеет свой жанровый облик. «Золото Рейна» В ней мифологические персонажи: непорочные русалки, хранящие на дне Рейна золотой клад, злобный карлик-нибелунг Альберих, похитивший у них клад и сковавший из золота волшебный перстень; боги во главе с Вотаном – жители Валгаллы; великаны Фафнер и Фазольт, в образах которых воплощены стихийные, необузданные силы природы, строящие дворец Валгаллу – это олицетворение незыблемой власти Вотана; наконец, мудрая Эрда, дочери которой норны плетут нить судьбы людей и богов. Хитростью и обманом, с помощью лукавого бога огня Логе Вотан отобрал у Альбериха золотой клад и отдал его великанам взамен богини Фрейи: великаны требовали ее себе в жены. Борьба за владение перстнем символизирует ту жестокую борьбу за власть над людьми, которая является источником всех бед на земле. По жанру она фантастическая. Она делится на сцены. Яркое вступление к опере. Оно очень живописно, рисует волны Рейна, колыхающееся движение воды, блик золота. Лейтмотив золота.

Образам природы противостоит низменная натура Альбериха. Он обрисован угловатыми темами и мрачными тембрами.

Лейтмотив Валгаллы.

Вторая опера «Валькирия» по своему жанру лирико-психологическая. Раскрывает драму валькирии Брунгильды, Зигмунда и Зиглинды. Это – дети Вотана. Он ждет помощи от них. Наперекор предсказаниям Эрды о неминуемом конце Валгаллы, Вотан стремится продлить свою власть. Он надеется, что перстень – его сейчас стережет Фафнер, обернувшийся змеем-чудовищем, - будет возвращен дочерям Рейна и тем самым отсрочится гибель богов, воздвигнувших свое царство на лжи и насилии. Вотан наказывает смертью Зигмунда, помешавшего его планам, а Брунгильду, заступившуюся за Зигмунда против воли отца, отлучает от валькирий, обрекает на длительный сон и последующую жизнь среди людей.

Музыка оперы драматична.

Лейтмотив судьбы.

Третья опера «Зигфрид» - героическая. Она посвящена юности героя, рассказу о коварстве Миме, брата Альбериха, мечтающем обманом завладеть чудесным перстнем, о подвиге Зигфрида, убившего Фафнера, у которого он забрал этот перстень и волшебный шлем-невидимку, а также о том, как своим поцелуем он пробудил к жизни Брунгильду, полюбившую его. В образе Путника появляется во всех трех актах Вотан. Отныне он предстает в виде стороннего, печального наблюдателя происходящих событий, который не в силах предотвратить их трагический исход.

Эта часть тетралогии наименее действенная, она диалогична. На сцене не бывает более двух персонажей. Особенно задерживают ход действия 4 рассказа Вотана. Главный герой – Зигфрид - охарактеризован полно. Юноша-герой, не знающий страха и сомнений.

В музыке оперы велика роль героических образов.

Лейтмотивковки 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 этом 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 традициях.

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 – разворачивание 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 инструментровке.

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 чаканы или пассакалии и строит 32 вариации на одну оstinatную тему. Тема – трагическая – у деревянных 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 Джузеппе 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 Риссорджemento (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.

В 40-е годы складывается основные темы творчества –

- героико-патриотическая тема ответственности за человека. показ и слабых и сильных черт человека.

- Лирико-драматическая линия

Это интенсивный период творчества Верди (15 музыкально-сценических произведений). связи с «Молодой Италией», салонами в Риме.

Верди – в центре театральной жизни Рима.

Первая неудача способствовала повороту к героико-драматической теме. Успех последующих опер объясняется исторической ситуацией Италии: итальянский народ, стремившийся сбросить иго австрийцев, в сюжетах и музыке Верди нашел ответ на свою борьбу, предсказание будущего освобождения Родины. Создает популярные произведения:

«Новуходоносор», «Ломбардцы», «Битва при Леньяно», «Атилла» - премьеры 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 «Новуходоносор».

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 мелодраматическими ситуациями. Положительные 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 зло.

Отличие решения этой темы: если предыдущие произведения были связаны с конкретными образами зла, здесь носителем зла является обывательный 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 несуслазицы. 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 предрассудкам «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. Она 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, что 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. Раскаившийся 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 Альфредом (2 д.) – сложные чувства, она скрывает все, глубокие переживания.

Ария Виолетты из 2 действия «Ах, зачем я здесь, о боже сжался».

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 взволнован 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 расппевающего 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 унижительную 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, исчадь 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 принести моление». Ее партия становится драматической. Внедряется декламационное начало, интонации вздоха, стога. 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 красотой 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 маловероятных 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. Многие в тексте либретто принадлежат 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 Изиды 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 возвращения 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 Изиы. Накануне свадьбы Амнерис в сопровождении верховного жреца прибыла в храм Изиы 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 взяли за оружие. Надо только узнать, по какому пути пойдут враги, чтобы там устроить засаду. Амонасро 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 проникла 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, сглаживал их.

В ближайшие два десятилетия Наполеон III довел страну до полного государственного развала. Франко-прусская война 1870 года с жестокой наглядностью обнажила убожество империи. Страна была охвачена лихорадочным возбуждением: страсть к наживе, к биржевым спекуляциям проникла всюду — все было продажно. Страна получила названия Вторая империя.

Наполеон III вверг Францию в непрерывные войны с Россией (так называемая Крымская кампания), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой и, наконец, с Германией. Эти войны рождали порой видимость успеха, хотя ничего, кроме вреда, не приносили экономике страны.

Тем временем устраивались пышные зрелища по поводу любого общественного события, будь то приезд английской королевы Виктории или персидского шаха Фарука, коронация Александра II в Петербурге, смерть народного поэта Беранже или похороны прославленных композиторов Мейербера и Россини. Каждое из этих событий сопровождалось роскошными церемониями: войска маршировали под оглушительные звуки меди сводных оркестров, давались концерты со многими тысячами участников. Это

была внешняя парадная сторона жизни Парижа. Город преображался: сносились старые дома, целые кварталы — Париж перестраивался на буржуазный лад.

В общественной жизни Франции большое место заняли зрелищные предприятия. К 1867 году, когда в связи с Всемирной выставкой празднества достигли апогея, Париж имел 45 театров, из них 30 отдавали предпочтение легким жанрам.

Общественная атмосфера во многом определяла тенденции в музыке. В ней большое развитие получили легкие, развлекательные жанры: танцы, песни. Они звучали везде — в бульварных театрах, варьете, садовых концертах. Порой разыгрывались и небольшие фарсы-водевили на злободневные темы. В 50-х годах на этой основе возникла о п е - р е т т а.

Это наложило отпечаток на содержание и стиль музыкальных спектаклей, особенно театра «Гранд опера». Воздействие этой новой идеологии сильнее всего коснулось так называемой «большой о п е р ы», зрелищно-монументального жанра.

Драматургия Скриба — Мейербера, высшим достижением которой явились «Гугеноты» (1836), исчерпала себя. Сам Мейербер после «Пророка» (1849), представлявшего собой шаг назад по отношению к «Гугенотам», обратился к иным исканиям, ибо не могли увенчаться успехом попытки воплощения героически-действенного начала или народно-национальных идеалов в атмосфере развлекательности и всеобщего веселья. Это не удалось сделать даже Берлиозу, стремившемуся в опере «Троянцы» (1859) воскресить традиции трагедий Глюка. «Большая опера» переживала кризис. В нее не смогли вдохнуть жизнь и представители последующего поколения — Гуно, Сен-Санс, 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 утвердилось лирическая опера, для которой стали характерны обыденные реалистические сюжеты, эмоциональность, лирика. В более скромной лирической опере правдиво, искренне раскрывался внутренний мир человека. Например: «Фауст», «Ромео и Джульетта» Гуно, «Искатели жемчуга» Бизе, «Лакме» Делиба, «Манон» и «Вертер» Массне.

Французской лирической опере были свойственны сюжеты из различных эпох — древнего мира, средневековья и современные сюжеты, заимствованные из классики. Но при этом задача была 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 Габенекон 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. Оно 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 Лалло, Эмманюэль Шабрие, Венсан д'Энди, Анри Дюпарк, Жильбер Дюпре.

Сформировалась и парижская скрипичная школа, возглавленная Анри Вьётаном

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 оперетт 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 средневековые («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 остроумием.

В таком смешении социально значительного с анекдотическим, сатирического с фривольным заключается недостаток оперетт Оффенбаха. Вот почему из большого наследия композитора лишь немного 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, всемогущие 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 авантур; 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 Кrespель» и др.

Оффенбаха, всю жизнь порывавшегося написать комическую оперу, увлек сюжет пьесы, где так своеобразно переплелись бытовая драма с фантастикой. Но лишь спустя 30 лет он смог воплотить свою мечту — и то не полностью: закончить произведение помешала смерть. Клавир был инструментован Эрнестом Гиро; премьера состоялась в 1881 году, и с тех пор «Сказки Гофмана» прочно вошли в мировой театральный репертуар, а лучшие музыкальные номера приобрели широкую известность".

Музыкальный язык оперетт Оффенбаха. Оффенбах — мастер легкой песенно-танцевальной музыки. Композитор опирается на французский городской фольклор. И соединяет черты стиля Моцарта, Россини, Вебера. Вместе с тем музыка Оффенбаха индивидуальна, своеобразна. Главные в ней мелодия и ритм.

Мелодичность — главное качество музыки Оффенбаха. Ритмы разнообразны: маршевость, пунктирный ритм, ритм баркаролы на 6/8, темпераментные испанские

ритмы болеро, легкий ритм вальса. Особо велика роль популярных в то время танцевальных ритмов — кадрили, галопа, канкана.

Оркестр - простота и прозрачность звучания сочетается с яркой красочностью и колористичностью.

Художественные достоинства музыки Оффенбаха обеспечили ей длительную, устойчивую популярность — она звучит и в театре, и в концертном исполнении. Замечательный мастер комедийного жанра, но в то же время и тонкий лирик, Оффенбах принадлежит к числу видных французских композиторов второй половины XIX века.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОФФЕНБАХА

О п е р е т т ы (всего около 100)

«Орфей в аду», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1874) «Женевьева Брабантская», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1875) «Дафнис и Хлоя», либретто Клервиля и Кордые (1860)

«Песнь Фортунии», либретто Кремье и Галеви (1861) «Прекрасная Елена», либретто Мельяка и Галеви (1864) «Синяя Борода», либретто Мельяка и Галеви (1866)

«Парижская жизнь», либретто Мельяка и Галеви (1866) «Герцогиня Герольштейнская», либретто Мельяка и Галеви (1867) «Робинзон Крузо», либретто Мельяка и Галеви (1867) «Перикола», либретто Мельяка и Галеви (1868, новая редакция — 1874 «Мадам Фавар», либретто Шиво и Дюрю (1878) «Дочь тамбурмажора», либретто Шиво и Дюрю (1879)

О п е р ы (всего 2)

«Сказки Гофмана», фантастическая опера, либретто Барбье и Карре (окончена Э.Гиро)

Л и т е р а т у р н ы е с о ч и н е н и я «Заметки путешествующего музыканта» (1876)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Владимирская А. Орфей Парижа: Жак Оффенбах // *Владимирская А.* Звездные часы оперетты. Л., 1991. С. 12—36.

Соллертинский И. Жак Оффенбах // *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 210—233.

Лирическая опера в творчестве Шарля Гуно (1818 – 1893)

К 50-м годам, когда «большая опера» вошла в полосу кризиса, в музыкальном театре наместились новые веяния. Романтическое изображение преувеличенных чувств и сключительной личности сменилось интересом к жизни обыкновенного, рядового человека, к окружающему его быту, к сфере интимных, душевных чувств. В области музыкального языка это знаменовалось поисками простоты, искренности, теплоты выражения, лиризма. Отсюда и более широкое, чем прежде, обращение к бытовым жанрам песни, романса, танца, марша, к современному строю интонаций.

Поиски новых принципов музыкальной драматургии и новых средств выражения наместились еще в некоторых лирико-комедийных операх Буальдьё, 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 Мистрала «Мирейль», Гуно создал произведение, многие страницы которого выразительны, покоряют тонким лиризмом.

Опера «Фауст» - 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 затронуты 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. Злой 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 появляется 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 злых 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 от 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 дальнейшей 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 – страстный, 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.).

Бытующие жанры широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы. Например, пасторальное звучание 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. Такими контрастами определяется чередование картин, и действие внутри сцен. Это придает опере динамичность развития.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУНО

О п е р ы (всего 12)

«Сафо», либретто Ожье (1851, новые редакции — 1858, 1884), «Окровавленная монахиня», либретто Скриба и Деламина (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 — «Искушение», 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

Л и т е р а т у р н ы е с о ч и н е н и я

«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 послелозенгриновского 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 театральная музыка. Он решает 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» (1872) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камозэнса. 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 забирая 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 «Д ж а м и л е» — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке восточного сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен.

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «Арлезианка». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен». Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом **«Кармен»** еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Постановка оперы была хорошо подготовлена, и все предвещало успех, однако опера провалилась. На публику произвели впечатление отдельные номера – куплеты тореодора. Ария Микаэлы. В прессе опера получила убийственную оценку, высказывалось возмущение низменностью, «безнравственностью» сюжета оперы. Буржуазная публика была шокирована реализмом содержания, а музыку считала слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Гранд опера» Эрнест Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской Комической оперы. В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой в мире...».

Опера «Кармен» была написана по заказу «Комической оперы».

Жанр оперы. Опера создана на основе традиция французского музыкального театра, но внесла много нового. Она написана в жанре комической оперы и содержит разговорные диалоги, соединяющие музыкальные номера. Но есть и признаки других жанров. От «Большой» оперы – яркость театрализованного действия, от лирической – тонкость в раскрытии интимной драмы, от комической – жанрово-бытовые и народные сцены.

Бизе создал новый жанр – реалистическую музыкальную драму. Опера «Кармен» – музыкальная драма, поражающая своей правдивостью, историей любви и гибели героев: солдата Хлзе и цыганки Кармен.

Хозе и Кармен – простые люди из народа, их судьба показана на фоне народной жизни. Сцены, показывающие взаимоотношения героев, тесно переплетаются с народными сценами. Они не только создают испанский колорит, но и имеют важное значение в развитии драмы. Их жизнерадостность оттеняет драму главных героев и определяют оптимистический тон оперы вопреки ее трагической развязке.

Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии Мельяк и Галеви создали превосходное, сценически действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы.

Первое действие. Площадь в Севилье полна народа, солдаты караула наблюдают суету на площади. Показывается молодая деревенская девушка Микаэла, она спрашивает у солдат о своем женихе доне Хозе. Смена караула сопровождается хором мальчишек, играющих в солдаты. Звон колокола возвещает перерыв на сигарной фабрике, из ее ворот толпой выбегают девушки-работницы. Появляется и Кармен, встречаемая группой молодых людей, ее поклонников. Среди солдат караула Кармен замечает дону 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 отказывается. Звук трубы призывает его в казарму. Появившийся Цунига приказывает Хозе отправиться 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 гадала на картах, они сулят ей и ее возлюбленному смерть. Появляется Эскамильо и приглашает всех на бой быков в Севилью. Хозе затевает ссору с Эскамильо. Контрабандисты разнимают их. Микаэла зовет Хозе к умирающей матери. Хозе 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 пропустил. 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 расширяя для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевою, 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 главных 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 праздника 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 привлекает 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 бесхитрому 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 преимущественно 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). Музыка 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» Бизе.

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 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 зысканны...»

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 послелозенгриновского 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». От своих учеников Бизе 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 Камозэнса. 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 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 забирая из театра уже законченные партитуры. Так

произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции ориентальная тема: ей отдали дань Мейербер («Африканка»), Гуно («Царица Савская»), Массне («Король Лахорский»), Сен-Сане («Самсон и Далила»), Делиб («Лакме») и другие. Опера Бизе находится в ряду тех произведений, которые открывают этот список. Ее действие происходит на острове Цейлон среди ловцов жемчуга. На фоне красочных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Это не прошло мимо Берлиоза, отметившего в своей рецензии, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита». Сам композитор более всего ценил в I акте *Andante* дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы. В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора, а кое-что звучит предвосхищением его дальнейших достижений. Так, от оркестрового вступления и хора II акта тянутся нити к «Арлезианке», а в первом рассказе Надира содержатся элементы темы роковой любви.

Неудача на время разоружила Бизе. «Я прохожу через кризис», — говорил он. Именно в эти годы Бизе выступил с уже упомянутой, единственной опубликованной им в печати статьей. Он много читал — художественную литературу, труды по философии. Брался за различные сюжеты, но бросал их, хотя утверждал, что у него «готовы три оперы». Писал романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), закончил симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумал симфонию.

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад. Он был аполитичен, хотел остаться в стороне от схваток и, по

собственным словам, равно не симпатизировал «подлецу 2 декабря» (имеется в виду Наполеон III, совершивший в этот день переворот в 1851 году) и «идиотам 4 сентября» (речь идет о тех, кто сверг Наполеона в 1870 году). Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля». Он написал с огромной душевной болью: «Будущая жизнь во Франции мне представляется невозможной... Между яростью белых и красных для честных людей не найдется места». В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки, из которых позже составил Маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы были связаны с музыкальным театром.

В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «Д ж а м и л е» — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке ориентального сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен.

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «А р л е з и а н к а». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает

самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен». Музыка, обладающая такими выдающимися художественными достоинствами, пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом **«Кармен»** еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрёзным, 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 стран³⁰. 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 расширяя для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевою, 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-лезиянки», 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 обобщения 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 праздника и куплетов тореадора. Обращают на себя внимание богатство и свежесть гармонических последовательностей, что вообще так свойственно стилю Бизе³¹. Этому разделу противостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Так в ином музыкальном воплощении Бизе 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 увлекает 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 бесхитроственному складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженно. Оба центральных образа охарактеризованы в музыке Бизе 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 развитие³².

Последний пример показывает, как мастерски Бизе подчеркивает многосторонние связи душевного мира героев с окружающей их средой. Можно еще напомнить контраст сопоставленного 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 архитектурно 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:

«Искушение» - 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 облакал 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 срачиваться 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 джинов, 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 трехчастному 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, «Черепаша» – секундовые интонации, ползущие гексахорды, «Слон» – вальс неповоротливый, «Кенгуру» – скерцозная пьеса, «Лебедь» – лирическая кульминация цикла.

Концертность – внимание к инструментровке, 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 самостоятельности 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 Проропа Великого.

Но в 1526 году к власти пришел представитель австрийский Габсбургов Фердинанд, который нарушил слово сохранить независимость Чехии. Начался захват Чехии 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 поработанного 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 Фибиш.

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 программности. Он считал, что программность позволит композитору конкретизировать свой замысел и произведение будет правильно понято 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 характером: чешскими интонациями, ритмами, хотя есть и обороты негритянской музыки, индийский 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 Буль («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. Форшлагги, 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 – важная область фортепианной музыки (около 150 произведений, множество пьес, 70 из них содержится в 10 «Лирических тетрадах»), 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 самостоятельности и независимости. 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 Чехии 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 поработанного 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 («Брандербуржцы 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 программности. Он считал, что программность позволит композитору конкретизировать свой замысел и произведение будет правильно понято 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 характером: 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 Буль («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 секундowych 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. Форшлагги, 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-минор: 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 – важная область фортепианной музыки (около 150 произведений, множество пьес, 70 из них содержится в 10 «Лирических тетрадах»), 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. Резерфорда (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 восприимчивости 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-феодалное музицирование, концертное предпринимательство, искусство модернистских салонов.

В Австро-Венгрии, Германии, России – еще существовали императорские театры, где по-прежнему господствовали личные вкусы 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 унижительного для художников денежного гнета коммерсантов-нотопроизводителей.

Музыканты начала XX века тяжело переживали подчиненность требованиям музыкального рынка или зависимость от богатых покровителей. Испытывали денежные затруднения, метались в поисках постоянного заработка Скрябин, Шенберг, Дебюсси, Стравинский.

Смертельно больной Малер нес непосильное бремя концертных обязательств перед американскими менеджерами, молодой Шенберг вынужден был дирижировать в кабаре, оркестровать низкопробные сочинения.

Ощущение непрочности, шаткости их социального положения, ненужности творчества во многом объясняет атмосферу одиночества, пессимизма.

2. Философия и эстетика эпохи.

1) Ряд течений в конце Х/Х века развивается под воздействием пессимистической философии Артура Шопенгауэра, рассматривавшего мир как порождение жесткой «мировой воли», против которой бессильна «Жалкая воля» к жизни отдельного человека. Отсюда поэтизация страданий, стремление создать особый замкнутый в себе художественный мир, далекий от объективной реальности. Идеи Шопенгауэра нашли продолжение в философских трудах Ницше, Бергсона.

2) Фридрих Ницше выдвинул – в противовес пассивному пессимизму Шопенгауэра – идею «воли к власти», присущей «расе господ». Он воспел героического «сверхчеловека», лишённого 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. Постигание 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 декаданса: 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 Василием 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 обьелся, 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, «Кашей 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 – символизм, 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 почти 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 слышали 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, разворачивается 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, рр, 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 произведениям 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», «нервно 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.

Романтический 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 – вариационность – тембровое, фактурное, динамическое варьирование.

Оркестровый стиль Дебюсси отличается особо ярким своеобразием. Каждый музыкальный образ Дебюсси рождается сразу в определенном оркестровом воплощении. Более того, логика оркестрового развития часто преобладает над логикой мелодического развития. В партитурах Дебюсси преобладают «чистые» тембры. Группы оркестра смешиваются редко. Центральное место в партитурах занимают деревянные инструменты в силу яркой характерности тембров. Арфа играет в партитурах Дебюсси значительную роль, т. к. придает прозрачность, ощущение воздуха.

Опера «Пеллеас и Мелизанда». По одноименной драме бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка. В этом сочинении мало внешнего действия, место и время его почти не меняются. Все внимание автора сосредоточено на передаче тончайших психологических нюансов в переживаниях героев: Голо, его жены Мелизанды, брата Голо Пеллеаса. Сюжет этого произведения привлек Дебюсси, по его словам, тем, что в нем «действующие лица не рассуждают, а претерпевают жизнь и

судьбу». Обилие подтекста, мыслей как бы «про себя» давало возможность композитору осуществить свой девиз: «Музыка начинается там, где слово бессильно».

Стилевая новизна оперы заключается в том, что она написана на прозаический текст («Женитьба» Мусоргского). Вокальные партии оперы включают 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 «полупшепотом». В таком же плане решена и сцена смерти Мелизанды.

До оперы «Пеллеас и Мелизанда» 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, любованию окружающим миром?

Творчество Дебюсси отличается полное отсутствие болезненной утонченности. Смакования ужасного и уродливого. Искусство Дебюсси воспекает 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, колыхается 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 заказом 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 необычностью 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 (форшлаг 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. Деятели 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, мнящегося 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 – чудака, 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 мастерзингеры» 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). Рекомендуются 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 Пайербих 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» (шпрыхштимме) – «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 стиливой 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 – «шпрыхштимме» («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 конструктивизм 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 страшного 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. Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты 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 (Веберн волнует глубокий, непостижимый смысл).

Творчество Альбана Берга (1885 – 1935). Опера «Воцтек».

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 «Воцтек» (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, напоминает сюжеты Ф. Достоевского и соответствовала духу экспрессионистских устремлений композитора. Воцек убивает из ревности жену. Драматурга и композитора заинтересовали причины преступления: обстановка травли и унижения, которым подвергался Воцек со стороны тех, от кого зависел.

Опера «Воцек» 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.

Воцек находится в постоянном конфликте с окружающей его средой (капитан, Доктор, Мари). Чувство к Мари и сыну заставляет Воцек 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: Воцек, 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, Рeger, 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 нотопечатательскими фирмами («Петерс», «Брейткопф и Хертель», «Шот»), наукой о музыке. Появляется новое поколение композиторов – Рихард Штраус, Макс Рeger, Пауль Хиндемит, Карл Орф и др. Каждый из 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 Первой мировой войны 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 Пфизнер, 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. Яркое выражение экспрессионизма 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 - «*Gebrauchsmusik*» - «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 выраженной агитационной 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 статьях о 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-публицистической 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 Музыка 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 *Ханса Эйслера* (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 серийной технике, усвоил и принципы экспрессионизма нововенской школы.

В основу своего творчества положил задачи политической 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 *Kampflieder* 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 Kampflieder 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 поучительной 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 сочинений и других крупнейших композиторов, как немецких (Буттинга, Вайля, Эйслера), так и инациональных (в том числе Игоря Стравинского и Белы Бартока). Признанными центрами музыкальной жизни становятся не только Берлин, но и Лейпциг, Дрезден, 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 начале 30-х годов оно обогатилось новыми чертами: демократизмом тематики, политической остротой, социально-критической направленностью, боевым духом. Искусство в разных его жанрах и формах разоблачало наступающий фашизм, 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 власти 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 именно в 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 согласился 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, членами 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 перепутей 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 называли «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 «Воцтек»). 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 интерпретации 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 используя 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 а capella 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 действия «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».

«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 comitantibus instrumentis atque instrumentis 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 10 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 - а *carpella* или с камерным сопровождением (без фортепиано и ударных). При этом три первых номера объединены некоторыми общими мелодическими и фактурными приемами изложения (параллельные трезвучия, антифонные переключки). Таковы N 18 («В груди моей») - запев баритона на латинском языке с хоровым припевом на старонемецком, N 19 («Если парень с девицей») - мужской секстет а *carpella* 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*», предвещающая трагический эпилог (N 25) - возвращение первого хора («О Фортуна»).

Вторая сценическая кантата под латинским названием «*Catulli carmina, ludi scaenici*» - «Песни Катулла, сценические игры» - 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 а *carpella*, 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 *carpella* 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 остinato. 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 обозначения 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. Греза, 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 *riapissimo* 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 «*Carmina 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 а *carpella*, ритмизованная речь без сопровождения, хор *divisi* (девять басов разделяются на две группы) и переключки 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 эпиталямы - 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 Вечеру 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 привлечшим внимание Орфа. Это свободно смонтированные самим композитором сохранившиеся строки эпиталям 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 нотированные, 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 сектаккордами. 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 переосмыслить первую кантату. Исполненная отдельно, «*Carmina 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 а cappella - находит отражение в форме отдельных кантат. «*Carmina 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 пять 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 шуточные шаржи и смешные рисунки. В сатирической опере «Новости дня» (1928) 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 самое 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, альты, 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 кружков, школ, самодеятельных оркестров и певческих обществ. Тогда же появляются «Музыка для струнного оркестра, флейт и гобоев», песни для трехголосного смешанного хора а капелла 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 отдельно. 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 приходом 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. Перебегает 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.

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. Постигание 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 риссординизму (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. Санзанья. Для участия в нем Масканьи прервал работу над оперой «Ратклиф» и обратился к сюжету «Сельской чести», давно привлекавшему 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 разворачиваются 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 сведено 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 Альфия.

Заметно развиты народные сцены. Два акта драмы соединяются в опере симфоническим интермеццо, приобретшем впоследствии широкую известность.

Из 70 представленных на конкурс опер «Сельская честь» завоевала первую премию. 17 мая 1890 года в Риме состоялась премьера, прошедшая с триумфальным ус-

пехом. Вскоре опера прозвучала во многих странах мира, содействовав распространению принципов веризма.

Действующие лица:

Сантуцца, молодая крестьянка - сопрано

Туридду, молодой крестьянин - тенор

Лючия, его мать - альт

Альфио - баритон

Лола, его жена – сопрано

Крестьяне и крестьянки, дети.

Место действия: сицилийская деревня. Время: воскресное утро 1880 года.

Сюжет. Светает. Через сельскую площадь в церковь идут крестьяне. Среди них Сантуцца, спешащая к старой Лючии - матери своего жениха. *Она* в отчаянии - Туридду снова охвачен страстью к своей прежней возлюбленной, кокетливой Лоле, которая во время его краткой военной службы стала женой богатого Альфио.

Все попытки Лючии успокоить Сантуццу напрасны; ее терзают муки ревности. На площади появляется Туридду. Сантуцца обращается к нему с мольбой не оставлять ее. Но Туридду не трогают ее слова. Он грубо отталкивает девушку и поспешно уходит вслед за Лолой, направляющейся в церковь. В деревню возвращается из дальней поездки ничего не подозревающий Альфио. Обезумевшая от горя Сантуцца рассказывает ему о неверности жены. Вскоре она начинает жалеть о словах, вырвавшихся в порыве отчаяния, но уже поздно. Оскорбленный Альфио решил жестоко покарать обидчика, запятнавшего честь

его семьи. После окончания церковной службы жители деревни собираются в корчме. Радостный праздник нарушается появлением Альфио. Он с презрением отталкивает предложенный ему Туридду кубок вина. Теперь у Туридду не остается сомнений, что Альфио знает о его тайной связи с Лолой. Смертельный поединок с соперником неизбежен. В знак вызова Туридду по старинному обычаю во время объятия кусает Альфио за правое ухо. Выбор сделан, враги встретятся за деревней. Туридду прощается с матерью. Его охватывает запоздалое раскаяние перед верной Сантуццей, 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 создание» (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 контрастирует 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! Чаше 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 уделяют фону – правдивость.

РУДЖЕРО ЛЕОНКАВАЛЛО опера «Паяцы» (1892 – премьера).

Это опера с прологом, где высказывается кредо веристов.

Леонкавалло - один из представителей течения в итальянской опере конца XIX века, известного под названием веризма. Для этого течения характерен интерес к простоте и жизненности сюжета, героям из социальных низов, стремление к психологической правдивости воплощения интимной драмы. Музыка Леонкавалло в своих лучших образцах эмоционально приподнята и экспрессивна.

Руджеро Леонкавалло родился 8 марта 1858 года в Неаполе. Музыкальное образование получил в родном городе. Долгие годы бедствовал, давал уроки музыки, выступал как дирижер.

Всеобщее признание Леонкавалло принесла опера «Паяцы» (1892). Среди других оперных произведений («Чаттертон», «Медичи», «Богема», «Роланд берлинский», «Царь Эдип» и др.) успех имела лишь «Заза» (1900).

Умер Леонкавалло 9 августа 1919 года в Монтекатини, близ Флоренции.

ПАЯЦЫ - Драма в двух актах с прологом

Либретто Р. Леонкавалло

Действующие лица:

Канио, хозяин труппы странствующих комедиантов (в комедии - Паяц) тенор

Недда, его жена (Коломбина) - сопрано

Тонио, актер (Таддео) - баритон

Беппо, актер (Арлекин) - тенор

Сильвио, молодой крестьянин - баритон

Место действия: деревня Монтальто в Калабрии (Италия). Время: 15 августа 1865 года.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Текст либретто принадлежит композитору; он воспользовался действительным событием, место и время действия которого обозначены в опере.

Леонкавалло участвовал в конкурсе, объявленном миланским издателем Сонзоньо на лучшую одноактную оперу (в 1890 году на этом конкурсе была премирована опера Масканьи «Сельская честь»). Но Леонкавалло написал оперу в Двух актах и поэтому к конкурсу не был допущен. Тем не менее, премьера «Паяцев» в Миланском оперном театре, состоявшаяся 21 мая 1892 года, ознаменовалась заслуженным большим успехом. Вскоре опера обошла все сцены мира и до сих пор сохраняется в репертуаре.

СЮЖЕТ

Перед закрытым занавесом появляется Тонио в костюме клоуна. Он знакомит публику с основной идеей предстоящей пьесы. Неподдельны те слезы и страдания, которые вы сейчас увидите, восклицает Тонио. Ведь актер любит и ненавидит, как все люди на земле, а под его шутовским нарядом бьется горячее сердце.

Занавес поднимается. В небольшую итальянскую деревню приезжают странствующие комедианты. Крестьяне радостно встречают хозяина труппы Канио, его жену - артистку Недду, клоуна Тонио, актера Беппо. Представление начнется вечером, а пока один из крестьян предлагает комедиантам пойти в таверну. Канио и Беппо охотно соглашаются и приглашают с собой Тонио, но тот отказывается. Он затаил обиду на оскорбившего его ревнивого хозяина труппы. Ревность Канио имеет основания. В деревне, куда прибыла труппа, у Недды есть любовник - молодой крестьянин Сильвио. Оставшись одна, Недда мечтает о встрече с ним. Незаметно подкравшийся Тонио объясняется ей в любви. На признание уродливого клоуна Недда отвечает презрительным смехом, ударом бича охлаждая его пение. В бессильной ярости Тонио уходит, угрожая жестокой мстостью. 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 Канио, 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 развлекают 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 дуэтино 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 (1858-1924)

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» (1884) и «Эдгар» (1889) были хорошо приняты публикой и критикой, но настоящая известность в Италии и за рубежом пришла к нему после постановки опер «Манон Леско» (1893) и особенно «Богема» (1896). Затем последовали «Тоска» (1900), «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй», 1904) и «Девушка с Запада» (1910), также имевшие большой успех.

В этих произведениях наиболее полно выявились особенности индивидуального стиля Пуччини. Творческой неудачей композитора явилась комическая опера «Ласточка» (1917). Новые пути он пытался наметить в трех одноактных операх (1919): «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанни Скикки».

Пуччини скончался 29 ноября 1924 года в Брюсселе, не успев закончить свою последнюю оперу «Турандот».

Историческое значение оперного творчества Дж. Пуччини (1858 – 1924, автор 12 опер). Он очень популярен, его оперы ставятся во всех странах. Оценка творчества Пуччини менялась. Долгое время его оценивали как эпигона, эклектика. Во второй половине XX века отношение к Пуччини изменилось, он оценен как новатор.

Соллертинский: «Ни один композитор не избежал влияния Пуччини».

Причины популярности Пуччини видят в (по Ярустовскому):

1. жизненности тем (мелодраматичность);
2. истинная театральность, зрелищность (Пуччини – соавтор либреттиста)
3. опора на бытовые жанры
4. ведущая роль вокальной партии. Она содержит черты бельканто. «Пуччини – хранитель печати итальянской мелодии».

Пуччини и веризм. Общее:

1. образы простых людей,
2. тема утраченных иллюзий, разбитые мечты.
3. главный герой из демократической среды.

Отличие:

1. у Пуччини нет ни 1 оперы на сюжет писателя-вериста, хотя его привлекают яркие литературные сочинения: Мюссе, Данте, Гоцци.
2. Пуччини чужд национальной ограниченности.
3. у него нет ни 1 оперы на сюжет из современной жизни.
4. показывает городские социальные низы.

Синтез национальных оперных традиций XIX века (Беллини, Доницетти, Верди) и открытий оперного веризма рубежа веков.

Этапы эволюции в оперном творчестве Пуччини.

1. 80-е годы – овладение традициями романтической итальянской оперы («Виллисы», «Эдгар»).
2. 90-е годы – первая половина 900-х годов («Манон», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй») – открытие принципов оригинальной 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-оператории, 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, попытка 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 удастся. 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 отправляет своего поклонника с выдуманным поручением и весело обнимает Марселя. В это время слуга приносит счет. Шонар с ужасом обнаруживает, что у него больше нет денег. Но Мюзетта и здесь находит выход: она заявляет слуге, что по счету заплатит ее знакомый, когда вернется.

Кабачок у парижской заставы. Раннее февральское утро. Из кабачка доносятся веселые голоса, слышится смех Мюзетты. Марсель пишет картину, которая должна украсить вывеску кабачка. Сюда пришла Мими, чтобы посоветоваться с ним. Она жалуется на Рудольфа, который своей ревностью сделал их жизнь невыносимой. Рассказ Мими прерывается приступами кашля. Увидев приближающегося Рудольфа, она

прячется. В беседе с Марселем Рудольф сначала обвиняет Мими в легкомыслии и кокетстве, но затем открывает правду: его возлюбленная больна чахоткой. Рыдания Мими выдают ее присутствие. Напрасно, оставшись с Мими вдвоем, Рудольф нежно утешает ее. Узнав страшную истину, она настаивает на разлуке. Охваченные глубокой скорбью, влюбленные прощаются. Недолго наслаждались счастьем и Марсель с Мюзеттой. Между ними вспыхивает ссора. Марсель упрекает подругу в неисправимой ветрености, их примирение сменяется окончательным разрывом.

Марсель и Рудольф в своей мансарде снова безуспешно пытаются работать. Они тоскуют о возлюбленных. Неожиданно появляется встревоженная Мюзетта. С ней вместе пришла Мими, но бедняжке так плохо, что она не может подняться вверх. Взмолвленные 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 люблюсь» знакомит нас с юным поэтом.. Появление Мими сопровождается нежной, изысканно-хрупкой мелодией. Поэтически восторженно и страстно звучит Ариозо Рудольфа «..... 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 разворачивается 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. Взмолвленное 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» привлекал 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 разворачивается 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 1898-1899 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 Скарпия, 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, сбирь, 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 Скарпия и его подручных, разыскивающих бежавшего узника. Обнаруженный в капелле веер с инициалами маркизы Аттаванти и пустая корзинка из-под еды наводят Скарпия на след. Этот веер, сходство мадонны с маркизой помогают Скарпия вновь разжечь ревность вернувшейся в церковь Тоски. Когда она в негодовании отправляется на виллу Каварадосси, следом за ней Скарпия посылает двух сыщиков. Тоска делается невольной участницей сложной игры, в результате которой Скарпия надеется не только поймать бежавшего заключенного, но и подчинить своей воле Тоску - предмет его тайной страсти...

Праздник продолжается. В палаццо Фарнезе Скарпия ждет донесений. Охваченный любовным вожделением, он передает Тоске через подчиненного приглашение явиться к нему. Агент Сполетто сообщает, что обыск виллы не дал никаких результатов. Скарпия 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 Скарпия 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 Скарпия, 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. Скарпия предлагает Тоске позорную сделку. Он сохранит Каварадосси жизнь и свободу, если Тоска отдастся ему. Тоска с возмущением отвергает эти гнусные притязания. Тогда Скарпия угрожает привести смертный приговор в исполнение немедленно, и Тоска вынуждена уступить. Скарпия обещает ей, что расстрел будет произведен холостыми выстрелами и дает об этом указание Сполетте. По настоянию Тоски Скарпия пишет для нее сопроводительное письмо в крепость. В это мгновение Тоска незаметно прячет за спиной лежащий на столе нож. И когда торжествующий Скарпия 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 Скарпия. 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 Скарпия. Художник мертв. Теперь смертельная опасность угрожает ей самой. Ее окружают преследователи, узнавшие об убийстве Скарпия. Чтобы не попасться в руки палачей, Тоска подбегает к краю площадки и бросается с парашюта вниз.

МУЗЫКА

«Тоска» - одно из наиболее драматичных произведений Пуччини. Музыка ее ярко экспрессивна, порой экзотически возбуждена. 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 Скарпия, 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 Скарпия на фоне церковного колокола противостоит выразительная кантилена Тоски, обуреваемой то лирически скорбным, то гневно возмущенным чувством. Заключительная ария Скарпия 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 Скарпия и Тоска. Монолог Скарпия «Нет, мне больше по нраву» - это жизненное кредо цинично-жестокое человека. Большой дуэт остро драматичен; реплики Скарпия, 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 Скарпия «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 Скарпия) 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 *второго 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-Чио-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 удастся 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 в сопровождении 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 ария Чио-Чио-сан «Меня сюда не даром призывает». Большой ансамбль с хором передает контрастные чувства участников: опасения Шарплеса и признания влюбленного Пинкертона, восхищение или разочарование остальных. Смирение и покорность звучат в арии Чио-Чио-сан «Да, пред сваяей 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 задумчивым 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 10-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, Дариус Мийо, Френсис Пуленк, Жорж Орик, Луи Дюрей, Жермена Тайфер. Поводом к возникновению группы «Шести» послужила на шумевшая 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 произведений 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, Дюреля, 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, Дюреля, 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 («Спойте, 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-Маццоэля. 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 экспрессионизму, 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 Соппротивления. 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 Соппротивления, 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 «Соппротивление», 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 Дютыйе - 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 Соппротивления. Легальные концерты, лекции, премьеры спектаклей проводила действовавшая в контакте с движением Соппротивления 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, «стохастической», или «математической» музыки Я. Ксенакиса, темброво-сонористических поисков О. Мессиана. Их появление, так же как и распространение в первые послевоенные годы творчества экспрессионистов (Шёнберга, Веберна), было вызвано к жизни не только стремлением эпатировать вкусы буржуазной публики. Так, интерес к додекафонии у французской молодежи был вызван и не всегда осознанным социальным протестом против буржуазной успокоенности, стремлением бросить вызов «академическому» порядку, симпатией к личности и деятельности композиторов, которые преследовались нацистами и сочинения которых были запрещены во всех оккупированных Германией странах Европы. И композиторы видели в сериализме некое освобождение от оков «арийской» культуры. Отсутствие ясной ориентации на национальные традиции в технике додекафонии представлял ось послевоенной композиторской молодежи проявлением «интернациональных» тенденций, усилившихся в годы Сопротивления. Определенную роль в распространении этих приемов сыграла деятельность музыковеда Р. Лейбовича, который пытался связать додекафонию с модной в послевоенной Франции философией экзистенциализма и творчеством писателей Камю и Сартра, что вызывало живой интерес молодежи. Огромное воздействие на музыкальную культуру послевоенных лет как во Франции, так и за ее пределами оказали творческие поиски и эксперименты Оливье Мессиана, выдающегося композитора XX века, крупнейшего педагога, своеобразного философа-мыслителя, крупного общественного деятеля.

Оливье 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 Месснан 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, Месснан 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 Месснан 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 Мессиа́н 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 Мессиа́на 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 Мессиа́н, 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 Мессиа́на 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 Мессиа́на как композитора-лирика, который обобщенно и весьма субъективно воплощает острые противоречия мира.

Мессиа́н 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 $1/2+1/2+1\frac{1}{2}+1/2+1T+1T+1/2+1/2$ 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 связаны с попыткой воплотить абстрактно-философскую категорию времени, которая как некое внеличное 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, оstinатная 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. "Ли́ла" это также любовь. "Туранга"- это бегущее время, это движение и ритм. "Турангалила" означает песнь любви, гимн радости, время, движение, ритм, жизнь и смерть», пишет Мессиа́н в пояснении.

Экзотика, пантеизм и одухотворенная культовость характерны и для произведений композитора 70-х годов: оратории «Преображение», симфонической сюиты «Изущений к звездам», кантаты «Чаю воскрешения мертвых», посвященной памяти погибших в мировых Войнах XX века: Оливье Мессиа́н 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 Мессиа́на.

Проучившись в классе Мессиа́на 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 Марино, 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 Мессиа́на. 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 50-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 п е р 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 серийной техники и темброво-сонористических, в том числе ударно-шумовых эффектов.

В послевоенном искусстве продолжается деятельность композиторов «Шестерки» – Онеггера, Мийо, Дюреля, Орика, Пуленка, Тайфера, 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 Дютыйе, 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» Мессиаана.

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», «Opera Comique», 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 Онеггер (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, серийной 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 театральной 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 Онеггер 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 независимая «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 о в 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 хорах, псалмах и ариях, раскрывающих внутренний мир героев, комментирующих их поступки. Композитор точно воссоздал 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 интонационному 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 непрерывного 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 Муссиака), 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 Opera» 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 сочетаются 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 утхи») 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 утхи»- лирико-жанровая. Ее музыка воспекает 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 treere» 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** современного искусства. Он автор 30 симфонических, 16 камерных сочинений, 12 театральных полижанровых сочинений, отразивших поиски композитором нового синтеза искусств, 13 балетов, 3 оперетты, 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. Пуленк 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 влиянием Сати Пуленк некоторое время отрицательно относился к творчеству Дебюсси, музыка последнего существенно повлияла на становление вокального стиля молодого французского композитора. Сильное воздействие оказала и музыка М. П. Мусоргского. «Я без усталости 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. Алехин.

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 Игорь». 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 Дариусом 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 играющим 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 а 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 «Грудь Терезия» (по пьесе Г. Аполлинера), трагедийную «Диалоги кармелиток» (по Ж. Бернаносу) и лирико-психологическую «Человеческий голос» (по Ж. Кокто).

Опера «Грудь 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 пьеса 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 России 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» - символическая 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. Выдвинул проблему – изучение фольклора во взаимодействии с фольклором других народов (соседних): Болгарии, Чехии, Македонии, стран Средиземноморья, 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.

Издal 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, лишённую 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, Далеирак, 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 аллегии, 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, экзотичный 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, мажорскими ритмами. В основе венгерский фольклор, эпические повествования, сказы. Использует румынский фольклор. В вокальной партии песенные интонации сочетаются с декламацией (внимание к содержанию слова: от

мольбы, вопроса, изумления до гнева, страха). Отсюда капризность метроритма, частые смены размера, применение дуолей, квартолей, квинтолей.

Симфоническое развитие – традиции Дебюсси. Лейтмотивная система: лейтмотивы замка, крови, страха.

Музыкальные партии Юдифи и Герцога не отличаются четкой индивидуализацией. Обе партии, порученные низким голосам (Бас и меццо-сопрано) отмечены суровым характером, резкими психическими контрастами – от пассивной покорности до энергичной нервозности.

В первой половине оперы господствует образ Юдифи, а Герцог лишь сопровождает ее пение односложными фразами. Во второй половине оперы – Герцог выдвигается на первый план.

Форма оперы – напоминает большое рондо с интродукцией и эпилогом. 7 симфонических эпизодов изображают 7 тайн замка. Между эпизодами расположены рефрены – диалоги Юдифи и Герцога.

Сонорика (сонористика) – от латинского – «звонкий», «звучный». Техника, возможная только в музыке, написанной для многоголосных инструментов и оркестра. С помощью специальных приемов, которые зависят от природы инструмента, создаются «темброво-звуковые пятна» - соноры, в которых отдельные тоны уже неразличимы. На фортепиано для этого используются педаль и кластеры. Разнообразные приемы создания сонорных 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. Стремилась 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 «вытканые 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 для 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 новой 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 классическими 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 была 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 ставиться 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. Автор опер «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 жанра: стремление к современному звучанию и опора на классику.

Основой мюзикла стала трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Сюжет этой трагедии – вечный, актуален для всех времен. Поэтому либреттист Артур Лоуренс перенес действие в Америку конца 50-х годов. Лоуренс интерпретировал Шекспира по-своему, оставив лишь 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 дисциплине

Профессиональные звуковые компьютерные программы

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 соответствуют друг другу по ритму, гармонии, характеристике тембра и громкостному балансу. На основе комбинирования по гориз и вертикали необходимо сложить мозаику. Грамота здесь не треб, выполняется по слуху, а все составляющие под рукой. Поэтому популярны среди детей.

Достижение оригинальности – врят ли, как не переключив кубики, именно они будут определять облик. Здесь доминирует соавтор-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 отсчитывает 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 помощью 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.

деинсталировали 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-Box.

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 рисунков фактуры. Если формализовать принцип построения ярких мелодий невозможно, то привести к общему знаменателю фактуру не представляет труда.

Вычленив инвариантный фрагмент, записать его или алгоритм построения в память и предоставить пользователю возможность многократного воспроизведения на основе адекватной мелодическому разворачиванию гармонической последовательности. Всего

бывает до 100 штук стилей. Каждый стиль представлен в нескольких вариантах с дополнительными шаблонами вступлений и отыгрышей. В некоторых представлены возможности редактирования, создания, импровизации в реале на основе записанной минусовки, автоматического генерирования партий имитирующих игру солиста-импровизатора, режиссерской корректировки и др.

Цель - преодолевать механистичность действий компьютера. Упрощает то, что нужно всего лишь выбрать готовые варианты 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- подборе 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, переключек или дублирования), вместо украшения внесут элемент случайности или механистичности. 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 стилизовано-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 переключки 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 кратковозвучное, сухое отчетливое (короткое окончание затухание) или со «шлейфом». Эти хар-ки поределают 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, биеение язычка деревянно-духового или вибрация губ исполнителя на медном.

Фактуру можно охарактеризовать через возникающую иллюзию напряженности звизвлечения – от незначительно ассоциирующей 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 сэмпирования – 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 корористических оттенков. Выразительная универсальность механических инструментов «приспосабливаться к настроению 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 оркестра. Струнные - сила экспрессии, неподражаемое разнообразие (Берлиоз).Способность к воплощению изгибов и извивов глина. 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 простотой 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, кристаллические - 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, мощь, певучесть - Чулаки. Вибрирование и возможность исполнения глиссандо делает пригодными для изображения безудержного веселья, но и сентиментального настроения и безнадежного трагизма - А.Модерн. Выраженная индивидуальность предопределяет использование в мелодиях. Придает своеобразие подголоску и заполнению. Например, рифа в изложении аккордами саксофонов.

Медь - не сильно отличается от других, хотя не образуют тембрового монолита подобно струнным. Традиция связывает с приподнято-пафосными и драматическими образами.

Труба - резкое звучание Р-Корсаков, хорош в воинственных образах, крике ярости и мщения, торжественных гимнах, способен выражать все сильное, гордое, величественное. Доступна большей частью 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, Тома различаются: 6 по регистру глуховато звучащих барабанов, дополняющих их в высоком регистре 2 бонга, 3 конги.

Идиофоны: Фортепиано, челеста, колокольчики, шкатулка, вибратон, марimba 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 двойка – 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 компонент поп-музыки.

2 способ – без привязывания к аккомпанементу - в академ. жанрах. Поручают соло – акцент с динамики на колорит, который помимо конструктивных особенностей определяется 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: китара эпизодически в орк: но часто в нар. и массовых жанрах. банжо, инд. лютня-ситара лютня-кото и цитра-сямисен.

несколько банков гитары. акуст. с нейл и стальными струнами электро, соло с использ. эфф. синт. лед. басы: с использ. медиатора пик, безладовая – фретлес, акц. щипком – слэп. определяют лицо совр. муз. Охват не только аккомп., но и мел.

Органы – класс – мех церк язычк. элек – рок, с перкуссией, гармоника – аккорд, танго и губная. элек - ассоциация с 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. напоян гобой резки глух санай в нар уместен. волынка.

эффекты – сами говорят об ассоц – москвой берег, свитс, звонок, аплод. т. придает 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)., вертика (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...

сдвигание – вживую леер и дуал. 2 цели- обобщении эфф, дополнение контраст тембр составляющих применительно к огиб, факт и светлотн. при наложении со сходным рис огиб - ощущение обобщения. микст – фн колокола (с остр атакой и угас задержкой). С контрастными голосами микст – как качественно новый. гитара + стр, хрусталь + теплой wagt с мягкой и длением – иллюзия тембр модуль – выплывание одного голоса из объема, кот чуть раньше занимал другой. Обобщение и окраски и доп- фоно+ гит. интересно при смеш соло и ансамбля гоб стр, трубы хора, в результате неполного слияния можно идентифицировать каждый, но слышен и 3 как результат взаимодействия.

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. Формальных решений много, ярких – мало.

какой оттенок надо получить колорит (хриплость сакс, мягк массивность -стр, прозрач – колокольч, резк драм медь), характер ассоц связей.

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-соединениях 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-терминологии 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-сообщения «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 отдельного 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 — стоповый (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 0, 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 каналные 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 каналное MIDI-сообщение вписывается номер MIDI-канала, для которого оно предназначено. Устройство-получатель, пользуясь этим номером, направляет каждое каналное 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.

Sampler 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. Основой 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 Cubase5.

Версии профессиональная программа 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 информацию 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 Prg, 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 1. 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 C.

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 кнопку Rec Mode, находящуюся слева на панели управления. Если она находится в нажатом состоянии и надпись на ней гласит «Overdub», то новая MIDI-информация будет записываться «поверх» уже имеющейся. А если кнопка отжата и написано на ней «Replace», это означает, что новая MIDI-информация 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 на 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 Cubase5.

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, Bag 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 на две части в любом месте (с оглядкой на параметр Snap: если здесь установлено, к примеру, значение Bag, 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 М (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 кнопку Solo, находящуюся слева в верхней части основного окна. А с помощью клавиш A вы сможете включить/выключить режим Edit Solo. Если он включен, то при входе в любой редактор редактируемая партия остается звучать одна, а при выходе в основное окно к звучанию сразу добавляются все остальные! Этот режим можно включать/выключать и кнопкой 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 MIDI-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 одnogолосными 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-события. 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 называвшемся 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.1, 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 понадобится 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 кнопку 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 форшлагы 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» аудиоканалов. 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 аудиодорожке, 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 - взаимодей с факт источников. от группировки голосов в рамках глубины фактуры. выстраивается с учетом заполнения простр, не терпит пустот.= взаимодействует с фактурой на основе *комплементарности*. слишком тихое - усилить, аугментировать подтянуть до эстетич оптимального восприятия уровня. взаимодей среды и источников проявл в работе, направл на формирование параметров виртуальной среды. Объем зависит от плотности факт событий. больш поможет наполнить, малая – избежать загрязненности.

при совмещении 2 и более модусов – полипростр. осущ из группы задержек.

Комплементарность акустики и факт во многом определяет и характер окраски голосов. Разреженность по вертик – насытить спектр составл. при неразборчив – спектр микширование с ограничением частотного диапазона.

Контраст пластов – экв и фильтры.

Глубина источников – эфф зримости объектов. их колич как вслучае с располож по вертикали определяет их качеств представление. при миним частоте составл - планы объектов раздвигать по линии глубины, что избежать плоскостности.

Тот же принцип комплементарности при конфигурировании пластов по линии фронта. чем больше пластов, тем больше ячеек меньшей длины по данной линии желательно зарезервировать (кроме крайних позиций), а их малое число позволяет расширить в ее пределах масштаб позиционирования каждого из них.

По отрезкам фронт линии позволяет рельефнее очертить их соотношения в глубине факт. регистров с помощью панорамы.

ЦТ расположить в рамках каждого парметра множество объектов. на слух трудно отличить более 3-4 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 трансформироваться в простр сонорность. В этом случае средства становятся яркими.

функц и инт значимость формируемого реж средствами пространства делает его неотъемлемым поверх слоем, взаимодей с внутр слоями факт. Близость и контраст служит основой для подчеркивания единства разворачивания, 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 противостоит 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, аудиозффекты 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 справиться 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 переименование: 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 mp3 (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.

Тема. Звукозапись, редактирование и обработка эффектами в аудиоредакторах Adobe Audition, MagixSimplitude, Sound Forge.

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 неdestructивного 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 дисковом 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 неdestructивным.

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 «заголовки» 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 неdestructивной редакции громкости и панорамы на каждой из дорожек путем рисования соответствующих огибающих. Отметив галочками пункты Show Pan Envelopes; 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-фрагментами 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

срезом 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. Проблема?).

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: время сжатия/растяжения, 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 соответствуют 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 загрузением в банк синтезатора. При этом необходимо знать с какими 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 готовых композиций с одного инструмента на другой.

Как было отмечено Краси́льниковым, 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 линейностью 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 расцветивающейся из пятна и растворяющейся в нем тоновой основой обусловят замедление движения и разрежение плотности изложения, что неизбежно приведет к переосмыслению строя.

По мнению Краси́льникова 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 содержанием 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: пораболоа, 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 органых 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 с 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 инструмента.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 или иных изменений.

Для обогащения фактуры – добавление штрихов вызывающих конкретизирующие музыкальные образы ассоциации, или в качестве основы, переосмысливающей в той или иной мере этот образ.

Пересекается с режимом работы в части обработки эффектами, могут затрагиваться.... кластеризация, временное сжатие. Разница в том – нацелено на создание заготовок, а при режиме обработки – на совершенствование композиции.

У синтеза свой предмет. Наиболее распространен – аналогово-модулирующий вычитающий – касается формирования источника, выстраивания огибающей, его частотной коррекции и настройки исполнителей регуляторов – вибраторов, порт, глиссандо.

Синус и треугольная форма заготовки придадут мягкий нежный флейтообразный характер, квадратная, отсекающая четные гармоники – кларнетовую пустотность, прямоугольная – носовой оттенок, близкий инструментам с двойным язычком – гобою, рожку, фагет, а пилообразная – напряженность меди и струн.

Большой потенциалом обладает огибающая. Можно обогатить атакой, смягчить, закруглить затуханием, длением или окончанием.

Частично – придать яркости или матовости, а исполнитель – интонационную характеристику.

Продукты синтеза на 3 вида – тоновый, сонорный и занимающий промежуточное положение между ними. Характерными признаками – тон различимости и стандарт огибающей с острой атакой, позволяющей использовать в фактуре традиционные типы – гомогенный, полифонический, гетерополифонический и др., с характерной линейностью развертывания.

2 вид – сонор, красочное звуковое пятно. Не обладая тон различимостью не может выполнять какую-либо функцию.

3- признаки 1 и 2. Тон материала с размытой звуковой высотой основой или сонор отличает тоновой различимостью.

Все 3 вида обладают фактурными и формообразными функциями, ассоциативным потенциалом. Однако использование имеет разные назначения.

1 – универсальны по своим функциям, их применение не вызывает необходимости корректировать текст оригинала, но при этом вносят свежую окраску в облик.

Фактурные функции соноров другие – те же роли, но и вызывают предметные ассоциации. 1 способ – создание коротких с атакой на правах ударов, роль акцентов, ритм фигур, оживляющей. Необычной краской рисунок. 2 способ – менее яркие с медленной атакой и длением, как на правах ритм автономии и выполняют фоновую – наподобие шумовой педали.

Промежуточный синтезатор (3 вид) ориентирован на красочное обогащение и связано с ритмическими и фоновыми функциями. Если в виде размытых, то доступны все функции.

При этом сама фактура претерпевает значительные изменения. Скажем, голоса с медленной атакой и расцветивающейся из пятна и растворяющейся в нем тоновой основой обуславливают замедление движения и разрежение плотности изложения. неизбежно приведут к переосмыслению строя.

Взаимодействие структур сонора и фактуры построено на обратной зависимости. Чем сложнее структура 1, тем проще фактура, вплоть до того, что одного насыщенного сонора будет достаточно для формирования фактуры в ее полном виде. Зато сама фактура, превращаясь в сонорно-моноподобную лишается привычной для ее сложной разновидности многосоставности и обретает черты архаичного одноэлементного склада – монодии. Обратная зависимость между объемом сонора и их оптимальным числом в одновременном звучании. Виртуальный простор от реальной ограниченности, поэтому чем больше сонор заполняет объем по горизонтали, вертикали и глубине, тем меньше таких соноров без риска вызвать перегрузку простора и загрязнение.

Так синтез позволяет обогатить, трансформировать текст в соответствии с замыслом.

Само по себе обращение к нему не определяет высокое художественное качество. Только если мотивировано содержанием задачами, а продукты вплетены на основе системных связей с другими элементами. Фактором художественности – выделение «своего 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, вариаци. Отличие в отсутствии привычного материала и мотивного развития, гарм основы ткани, функций голосов, 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 упрощению фактуры и наоборот. Не следует перегружать, помнить о разборчивости.

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 значению 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 важный аспект в электронной музыке!

Хороший трек начинается 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 сочетаться 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 сбалансирован 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. Основы композиции

Музыкальная композиция (лат. compositio – составление, сочинение) – категория музыковедения и музыкальной эстетики, характеризующая предметное воплощение музыки в виде завершённого 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. Музыкальный компьютер как средство обработки и сочинения музыки

Применение компьютеров в музыке насчитывает восемь основных областей, каждая из которых частично пересекается с другой. Компьютеры могут быть использованы 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 Sakewalk.

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 встраиваемые 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 распространенных 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 луков, 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. 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.

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

Нажимая на клавиши виртуального пианино;

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

Вы можете выбрать более удобный для себя вариант.

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

4. Если ошибочно был установлен не тот нотный знак, который требовался, установите курсор справа от него и щелкните по иконке в виде урны в левой области окна. Нота будет удалена.
5. По умолчанию знаки выводятся в виде четвертной ноты. Если вы желаете сменить длительность, тогда щелкните по блоку «Ноты» в левой области окна.
6. Откроется перечень знаков различной длительности. Выделите нужный вариант. Теперь при следующем наборе нот их длительность будет соответствовать выбранному знаку.
7. Аналогичным образом существует возможность добавлять знаки альтерации. Для этого необходимо кликнуть по наименованию блока «Альтерация».
8. Теперь при введении следующей ноты выбранный знак альтерации отобразится перед ней.
9. После того как все ноты композиции или её части набраны, пользователь может прослушать полученную мелодию. Для этого следует кликнуть по значку «Проиграть» в виде стрелки направленной вправо в левой части интерфейса сервиса.

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

В эру компьютерных технологий **нотный редактор** стал незаменимым помощником в работе музыкантов и звукорежиссеров. С помощью этой программы

можно писать, редактировать, прослушивать и выводить на печать нотные записи различной сложности. Вы можете вводить ноты с помощью мыши или использовать специальный MIDI-контроллер (MIDI-клавиатуру).

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

Музыканты-исполнители при чтении нот обычно подсознательно выдвигают довольно высокие требования к качеству напечатанных нот (даже если они сами об этом не догадываются). Поэтому для программы нотного набора и верстки важнее всего не удобство набора для пользователя компьютера и не количество возможностей, а то, как выглядит распечатка набранного материала.

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

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

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

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

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.

Musесore – 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.

Musесore – **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

по дисциплине
Б1.В.ДВ.02.02 ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА В ОБРАЗОВАНИИ

для направления подготовки
44.04.01 «Педагогическое образование»
профиля «Дополнительное образование (музыка, хореография)»
квалификация выпускника: магистр

Особенности вокальной педагогики

Вокальная педагогика - это изучение искусства и науки голосового обучения. Он используется при обучении пению и помогает определить, что такое пение, как оно работает и как достигается правильная техника пения.

Вокальная педагогика охватывает широкий спектр аспектов пения, начиная от физиологического процесса постановки вокала и заканчивая художественными аспектами интерпретации песен разных жанров или исторических эпох. Типичные области обучения включают:

- Анатомия человека и физиология как это связано с физическим процессом пения.
- Дыхание и воздушная поддержка для пения
- Поза для пения
- Фонация
- Вокальный резонанс или проекция голоса
- Дикция, гласные и артикуляция
- Регистрация вокала
- Состенуто и легато для пения
- Другие элементы пения, такие как расширение диапазона, качество тона, вибрато, колоратура
- Здоровье голоса и нарушения голоса, связанные с пением
- Вокальные стили, такие как обучение пению в опере, на ремне или в художественной песне
- Фонетика
- Классификация голоса

Все эти различные концепции являются частью развития правильной вокальной техники. Не все учителя вокала придерживаются одинаковых мнений по каждой теме обучения, что приводит к различиям в педагогических подходах и вокальной технике.

Обучение пению сводится:

- к правильному дыханию;
- к правильному положению гортани;
- к систематическим упражнениям для развития голоса.

Главная часть голосового аппарата - голосовые связки. Воздух, вбираемый при вдохе, посредством голосовых связок резонирует в гортани и ротовой полости. Явление это называется звуком человеческого голоса.

I. ВОКАЛЬНЫЙ АППАРАТ: СРОЕНИЕ И СПЕЦИФИКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Строение вокального аппарата - это система взаимодействующих между собой органов, обеспечивающих образование правильного вокального звука. Говоря о вокальном аппарате мы прежде затрагиваем строение голосового аппарата, однако говоря о пении мы имеем ввиду создание не речевого звукоизвлечения, а именно пения.

Нижняя челюсть, губы, язык и зубы активно участвуют в процессе формирования звуков. В зависимости от специфики строения этих органов или имеющихся дефектов может возникнуть такой эффект, как шепелявость или, к примеру, картавость. В процессе занятий вокальным мастерством развивают:

- дыхательный аппарат (диафрагма);
- гортань;
- голосовые связки;
- вокальные резонаторы.

Вокалист вдыхает воздух при помощи диафрагмы, что позволяет набрать до трёх раз больше воздуха, нежели при обычном вдохе легкими. После этого выдыхаемый поток воздуха проходит через гортань и наконец достигает связок. Воздушная струя прорывается через связочную щель и создаёт высокочастотное их колебание, образуя вокальное звучание. Далее звук направляется в резонаторы - органы усиливающие интенсивность и объем звуковой волны.

В зависимости от длины и толщины эластичных мышц формируется низкий или высокий звуковой регистр (мужские и женские голоса). Обладатели низких басов имеют толщину связочных мышц (не более 5 мм), а для высокого сопрано характерны иные параметры (около 2 мм). Перламутровый цвет – признак здоровья связок, которые краснеют при воспалении. При большом напряжении на этот орган могут возникнуть проблемы со звукоизвлечением: голос становится сиплым или хриплым, требуется медицинское вмешательство.

С чего начинается процесс пения?

Полость носа и глотка (носоглотка) влияют на процесс звукообразования. С помощью трахеи, бронхов и легких звуки формируются посредством движения воздушных потоков и извлекаются в зависимости от степени развитости вокального аппарата. Именно поэтому профессиональные вокалисты воздействуют на аудиторию с помощью силы голоса, его тембра и чистоты.

Легкие - это пористые образования, ткань из пузырьков (альвеол). Именно этот орган дает возможность «запустить» звук с той силой, с которой это предусматривается исполнителем, или обеспечить пение почти на придыхании. Легкие способны вместить до шести литров воздуха, что при грамотном использовании представляет неплохую ресурсную поддержку вокального исполнения. Для сравнения: при обычном вдохе потребляется пол-литра воздуха, а при глубоком (диафрагмальном) – в три раза больше.

Грамотно используя возможности легких, можно существенно повысить свое вокальное мастерство. На практических занятиях преподаватели учат, как работать с диафрагмой, чтобы звукоизвлечение происходило свободно, без усилий.

Трахея и бронхи также участвуют в процессе образования звуков в голосовом аппарате. Бронхиальное дерево представлено стволом-трахеей, ответвлениями-бронхами и гортанью. Такая система нуждается в надежной защите, поэтому вокалисты предпочитают не находиться на холоде длительное время и не употреблять холодной пищи.

Если происходит воспаление в этой зоне, последствия могут быть самые непредсказуемые (временная потеря голоса или изменение тембра). Таких ситуаций лучше избегать, поскольку они могут отразиться на дальнейшей карьере исполнителя.

Голосовые резонаторы: органы усиления силы звука

Резонатор способствует наращиванию интенсивности звуковой волны. Этот орган создает определенный тембр голоса и окраску. Верхние резонаторы (головные) формируют звук, а нижние (грудные) позволяют правильно его транслировать. Прорыв воздуха провоцирует колебание связок – появляется звук. Такая звуковая атака звука (твердая, мягкая, придыхательная) обеспечивают выработку тактики использования ресурсных возможностей звукоизвлечения:

1. Твердая атака характеризуется прорывом воздуха, обеспечивает плавное звуковое течение без скачков.
2. Мягкая атака провоцирует связочное смыкание, что проявляется при спокойном лиричном пении. В такой манере исполняются колыбельные: звук «льется», мягко обволакивая слушателей.
3. Придыхательная атака применяется при задачах добиться художественной выразительности звучания голоса.

II. ДЫХАНИЕ

Прежде всего необходимо иметь понятие о дыхании как основе техники пения, столь необходимой для певца.

Из всех компонентов звукообразования дыхание в большей степени поддается нашему контролю, и мы, пользуясь им ежедневно и ежесекундно со дня своего рождения, не только ясно ощущаем его, но и различаем несколько его типов:

- ключичное, когда в акте дыхания участвуют плечи;
- грудное, производимое при помощи мускулов верхней части грудной клетки;
- нижнереберное, когда расширяются нижние ребра;
- диафрагматическое, или брюшное, когда в процессе дыхания грудная клетка расширяется в сторону брюшных органов.

Самое глубокое, сильное и продолжительное - это грудобрюшное дыхание. Оно обеспечивает глубокий вдох, самый большой запас воздуха. Для того, чтобы дать хороший, полный звук, надо дать опору: глубоко вдохнуть воздух, задержать на мгновение, открыть рот на букву А или О, затем постепенно, спокойно, плавно, медленно выдохнуть. От выдыхания зависит сила и продолжительность звука. Чем медленнее выдыхание, тем продолжительнее звук. Дышать надо незаметно и естественно, как во время разговора, не двигать ни грудью, ни животом, ни плечами. Хорошее дыхание достигается систематическими упражнениями: утром и вечером, лежа, медленно вбирать воздух, секунду задержать, затем как можно медленнее выдохнуть его. Такие упражнения необходимо делать ежедневно по несколько минут. Цель дыхательных упражнений - воспитать и закалить мышцы.

III. ГОРТАНЬ

Человеческая гортань - сложный орган, может воспроизводить большое количество различных по качеству звуков, начиная от дикого крика и кончая нежным ласкающим певческим звуком, с которым не может сравниться ни один музыкальный инструмент. Она работает посредством собственного механизма, чрезвычайно богатого и ей одной свойственного. Она имеет весьма важное значение при пении, потому что в гортани находятся голосовые связки, главная часть голосового аппарата, а положение гортани влияет на звук и свободу голоса.

У певцов, еще не умеющих владеть своим голосом, при постепенном переходе к верхним нотам обычно поднимается и гортань. Всякое насильственное, искусственное понижение или повышение гортани не только не нужно, но зачастую и вредно. При пении на гласных гортань слегка опускается или поднимается в зависимости от того, на какой гласной происходит исполнение. На И гортань приподнимается, на У опускается, на А остается в исходном положении, которое называют нейтральным, потому что гортань при этом спокойна, принимает как бы инертное положение. Гласные И и У являются теми звуками, которые помогают правильной установке гортани и т.д.

IV. ЯЗЫК

От правильного положения языка при пении зависит не только четкое произношение слов, но и качество, красота и свобода голоса. При формировании гласных, где главным образом участвуют губы (О, У) - язык участвует в их образовании. Целый ряд согласных: Д, К, Х, Л, Н, Р формируются при помощи языка, он должен быть очень подвижен, чтобы быстро и четко передавать текст.

При исполнении гласной А язык должен лежать совершенно инертно, касаясь кончиком корней нижних зубов. Еще лучше, если он нежит "лодочкой". Язык не должен быть напряженным. Корень языка не поднимать, чтобы не мешал свободе выдыхания. Если корень языка поднимается, он сужает проход в глотку, качество звука от этого ухудшается. Маленький язычок на небной занавеске должен быть поднят, чтобы открыть необходимое пространство для прохождения звучащего воздуха к твердому небу. Небная занавеска принимает положение как во время зевка... Носовая полость отделяется от ротовой, благодаря нему исключается возможность появления носового звука. При неповоротливости, вялости языка надо делать упражнения в виде пения: ла, ла, ло, лу и т.д.

V. ЗВУК

Искусство пения требует знания всех органов, образующих звук: гортани, глотки, неба, голосовых связок, легких.

Перед атакой звука надо задержать дыхание на одно мгновение, затем определенно и точно дать толчок воздуха в связки. Струя воздуха должна выходить равномерно, спокойно, без толчков. Атака звука должна быть энергичной, но не жесткой и грубой.

Звук надо брать точно, без подъездов, не выдавливать, не выжимать. Звук должен проходить через совершенно открытую глотку, свободно направляться в "маску" - это значит в купол, в твердое небо. Звук должен быть ярким, округленным, чем шире глотка, тем ярче звучание.

Тембр голоса - дар природы, изменить его нельзя, но улучшить можно. На всем протяжении голоса тембр должен быть однородным. При пении не делать гримас, не кривить рот, открывать его естественно. Правильное открывание рта, его естественное положение создают условия, необходимые для атаки звука и четкого произношения гласных и согласных.

Не допускать скверной привычки при пении вытягивать шею или на высоких нотах поднимать голову вверх. Подбородок держать спокойно, чтобы не дрожал.

Во время пения не должно быть ничего принужденного.

VI. РЕГИСТРЫ

Есть три рода регистров: грудной, смещенный (средний) и головной. Надо стремиться к выравниванию регистров, чтобы не было большой разницы между ними. Переход от одного регистра к другому надо сглаживать, делать это незаметно так, чтобы все ноты звучали одинаково.

VII. РАБОТА НАД ГОЛОСОМ

Голос есть природный инструмент, поэтому красота эффектов, производимых им, ставит его выше всех инструментов, созданных людьми.

Опытный учитель должен, во-первых, ознакомиться с характером и особенностями голоса учащегося, различить недостатки - врожденные или приобретенные.

Учитель (я имею в виду такого учителя, который сам был певцом) легко может исправить эти недостатки.

Для того, чтобы развить голос, необходима правильная планомерная работа, ежедневные занятия - единственный верный путь к достижению искусства пения. Итак, петь упражнения в течение 20 минут, затем 10 минут отдых, после этого петь вокализы, романсы и т.д. Работать надо исключительно на середине, не трогая верхних нот, пока все средние звуки не будут укреплены. Не стоит так же торопиться с развитием диапазона. Диапазон развивается не сразу, а постепенно, благодаря систематическим полезным упражнениям.

Более 45 минут петь нельзя. Пение вокализов - это лучшая тренировка для певца.

Надо работать над кантиленой, над belcanto. Петь legato выходящего воздуха по голосовым связкам.

Crescendo достигается только дыханием - усиленным выдыханием.

Филировка звука (умение перейти от piano к forte и обратно).

Стаккато делается исключительно атакой звука, то есть прерывистыми толчками воздуха.

Треель должна звучать только на двух нотах. Она требует долгой и упорной работы.

Вокальной технике придается особое значение. Все, без исключения, ученики должны упражняться в гаммах, пассажах, трелях, группетто, стаккато и пр. Полезно слушать хороших скрипачей и виолончелистов, подражать их плавному, тягучему звуку. Иметь от природы красивый голос - недостаточно, можно обладать хорошим большим голосом и быть плохим певцом. При правильном звуковедении певец с «небольшим» голосом производит лучшее впечатление.

В процессе постановки голоса иногда ученику кажется, что голос его стал меньше, слабее. Это объясняется тем, что раньше, при пении, он сжимал глотку, звуки слышал своим внутренним ухом и голос ему казался сильнее, но для слушателя он был плохо слышен, так как звуки не неслись вперед. Когда учащийся начинает петь с расширенной глоткой, колебания попадают в твердое нёбо, звуки несутся вперед, певец слышит себя меньше, чем прежде. В первом случае звук остается при нем, а во втором - доходит до слушателя.

VIII. ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Для певца умение петь, владение звуком, вокальной техникой - это средство для выражения своего творчества. Кроме правильного звуковедения, требуются хорошая дикция, фразировка и художественное исполнение. Большое значение имеет слово. Чтобы слова доходили до слушателя, певцу необходимо ясно произносить каждое слово, делать энергичные движения губ, языка. Надо следить за правильным произношением гласных, не делать Е и И сжатыми, плоскими, резкими, утрировать букву Р, так как для пения в больших помещениях это необходимо. Согласные К, Л, М, Н, П, Ш, Р, Д, С, Т, стоящие в конце слова или слога, должны непременно звучать. Надо петь со смыслом, понимать содержание исполняемого произведения, делать логические ударения во фразах. В каждой фразе есть музыкальное и словесное ударение - их надо соединить в единое целое. Необходимо уметь перевоплощаться, чтобы создать тот или иной образ. Надо уметь передать чувства так, чтобы зритель также чувствовал, переживал, верил происходящему на сцене.

Настроение, передаваемое артистом, должно отражаться на лице, в мимике певца. Каждый жест, каждое движение должны быть продуманы, осмыслены. Нельзя выступать с недоделанной вещью, не показывать публике трудности исполнения, волнения и страха. На сцене, на концертной эстраде надо уметь красиво ходить, пластично двигаться, не размахивать руками при ходьбе.

IX. РЕЖИМ ПЕВЦА

Уважая искусство, надо стараться быть всегда здоровым и сохранять голос в порядке. Перед своим выступлением спеть упражнения и потом целый день молчать, поменьше разговаривать. На холодном воздухе надо молчать, дышать носом. Алкоголь и табак строго запрещаются и т.д.

X. ВОКАЛИЗЫ

Вокализ - это музыкальное произведение для голоса без текста.

В вокально-педагогической практике музыкальных учебных заведений широко используются вокализы зарубежных авторов: Зейдлера, Комконе, Абта и других. Большая часть этих вокализов предназначена для высоких голосов и тенора.

Для начинающих певцов-басов, баритонов и меццо-сопрано педагоги предпочитают вокализы Абта. Издание избранных вокализов из "Школы пения" Абта вызвана острой необходимостью в учебном пособии для формирования начинающих певцов. Вокализы Ф. Абта очень мелодичны, несложны, диапазон их невелик. Они обладают многими качествами для развития самых различных певческих навыков. Некоторые вокализы Абта, например, 11, 12, 13, 14, написаны в слишком высокой для начинающих басов теситуре, а № 2,4,9,10 слишком низки для баритона, можно

транспонировать (по усмотрению педагога) в тональность, удобную для ученика на данной стадии его вокальной подготовки.

Методики развития вокальных 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 полновзвучным, 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 а саррелла, 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 активизирует 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

К.М.03.01 Моделирование и проектирование учебного процесса в системе музыкального образования и исполнительского искусства (музыка, хореография)

Особенности системы образования

Важнейшей целью современного отечественного образования и одной из приоритетных задач общества и государства является воспитание, социально-педагогическая поддержка становления и развития высоконравственного, ответственного, творческого, инициативного, компетентного гражданина России. Воспитание ориентировано на достижение определенного идеала, образа человека, имеющего приоритетное значение для общества в конкретно-исторических социокультурных условиях. Современным национальным воспитательным идеалом должен стать высоконравственный, творческий, компетентный гражданин России, принимающий судьбу Отечества как свою личную, осознающий ответственность за настоящее и будущее своей страны, укорененный в духовных и культурных традициях многонационального народа Российской Федерации. Несомненно, важную роль в воспитании детей наряду с общим образованием играет дополнительное, которое более полно обеспечивает их личностное развитие. Дополнительное образование детей, которое является неотъемлемой частью системы непрерывного образования, призванной обеспечить ребенку дополнительные возможности для духовного, интеллектуального и физического развития, удовлетворения его творческих и образовательных потребностей.

Так, дополнительное образование — это вид образования, который направлен на всестороннее удовлетворение образовательных потребностей человека в интеллектуальном, духовно-нравственном, физическом и (или) профессиональном совершенствовании и не сопровождается повышением уровня образования.

Дополнительное образование детей и взрослых направлено на формирование и развитие творческих способностей детей и взрослых, удовлетворение их индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном и физическом совершенствовании, формирование культуры здорового и безопасного образа жизни, укрепление здоровья, а также на организацию их свободного времени. Дополнительное образование детей обеспечивает их адаптацию к жизни в обществе, профессиональную ориентацию, а также выявление и поддержку детей, проявивших выдающиеся способности. Дополнительные общеобразовательные программы для детей должны учитывать возрастные и индивидуальные особенности детей. Областью реализации содержания дополнительного образования являются направленности дополнительного образования. Выделим их основные типологические характеристики. Исследователь, А. В. Леонтович, определяет направленность как предметно-тематическую или типодейятельностную область, в рамках которой реализуется содержание дополнительного образования в реальной практике работы учреждения дополнительного образования; исторически сложившуюся предметно-тематическую или типодейятельностную область образовательных запросов определенной социальной группы детей и их семей за пределами государственных образовательных программ общего образования.

Сегодня учреждения дополнительного образования детей реализуют следующие направленности: научно-техническая; спортивно-техническая; физкультурно-спортивная; художественно-эстетическая; естественнонаучная; туристско-краеведческая; экологобиологическая; военно-патриотическая; социально-педагогическая и культурологическая. 505 Сфера дополнительного образования регулируется нормативно-

правовыми актами федерального, муниципального и локального уровней. Особенностью существующей сферы дополнительного образования детей является ее интеграционный и межведомственный характер. Программы дополнительного образования реализуются в учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных школах, дошкольных учреждениях, учреждениях среднего профессионального образования, охватывают различные сферы деятельности и интересов – образование, культуру и искусство, физическую культуру и спорт.

По мнению В. П. Голованова, анализ преобразований, проводившихся в последнее десятилетие, говорит о том, что в России сложилась достаточно эффективная современная система дополнительного образования детей, вобравшая в себя многое из того, что было во внешкольном образовании, внешкольном воспитании, во внешкольной работе. Однако в последние годы сфера дополнительного образования детей испытывает системный и содержательный кризис, так как существующие межведомственные преграды не способствуют его эффективному развитию и снижают результативность деятельности учреждений дополнительного образования.

Требования к повышению качества сферы дополнительного образования предъявляют, прежде всего, дети и родители, профессиональное сообщество. Межведомственная программа развития дополнительного образования детей в Российской Федерации до 2030 года предусматривает необходимость активного использования конкурсных и подрядных механизмов для успешного привлечения и использования негосударственных образовательных проектов и программ, способных давать качественные практико-ориентированные знания, формировать социальную компетентность у детей, развивать опыт общественно-значимой деятельности. Требования к модернизационным изменениям сферы дополнительного образования детей изложены Президентом РФ В. В. Путиным, в предвыборной статье «Строительство справедливости. Социальная политика для России».

Применительно к дополнительному образованию детей в статье отмечается, что за последнее время произошел отток из нее значительной части кадровых и финансовых ресурсов. Посещаемость кружков и секций уменьшилась и в настоящее время охватывает только половину школьников, причем только четвертая часть из них занимается на бесплатной основе. В. В. Путин предложил вернуть систему дополнительного образования в сферу ответственности государства – на региональный уровень, оказывая при необходимости поддержку из федерального бюджета. Так, меры, принимаемые государством по развитию дополнительного образования детей, нашли свое отражение в Указе Президента РФ от 7 мая 2012 г. № 599 «О мерах по реализации государственной политики в области образования и науки».

Правительству РФ поручено обеспечить достижение следующих показателей: увеличение к 2030 г. числа детей в возрасте от 5 до 18 лет, обучающихся по дополнительным образовательным программам, в общей численности детей этого возраста до 70-75%, предусматрив, что 50% из них должны обучаться за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета, а также подготовить предложения о передаче субъектам РФ полномочий по предоставлению дополнительного образования детей, предусматрив, при необходимости, софинансирование реализации названных полномочий за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета. Полагаясь на мнение исследователей, изучающих проблемы дополнительного образования детей, выясним, с чем же связан системный и содержательный кризис дополнительного образования детей. Б. В. Куприянов рассмотрел некоторые причины проблем, связанных

с дополнительным образованием, которое . По мнению ученого, основная причина – отчуждение дополнительного образования от детей, родителей, государства и общества. С точки зрения Б. В. Куприянова, отчуждение учреждений дополнительного образования детей от государства связано с системным и инструментальным сбоем, вызванным тем, что предшественник дополнительного образования – внешкольное воспитание формировалось как решение очередной задачи государством, партией и правительством (развитие промышленности – юные техники, 506 развитие авиации – юные летчики и т.д.).

По мнению Куприянова, инструментальный сбой в отношении внешкольного дополнительного образования детей произошел в области нормативно-правового обеспечения. Лишившись в 1990-е гг. заказчика в лице центральной власти, учреждения дополнительного образования не получили его ни в лице региональной власти, ни со стороны муниципальной. В течение двух десятилетий четкой идеи, определившей их место и роль в рамках государства, сформулировано не было. Сегодня дополнительное образование отчуждено и от родителей. С одной стороны, родитель – заказчик образовательной услуги и эксперт образовательной реальности, существующей для ребенка, а педагог – исполнитель заказа и объект экспертизы; с другой, – педагог и родитель – партнеры по моделированию, организации и исполнению образовательного проекта. Но родители плохо ориентируются в реалиях дополнительного образования, то есть фактически не могут выступать заказчиками. Ограничение состава заказчиков только родителями представляет собой вызов практике дополнительного образования. Исследователь считает, что государство и институты гражданского общества должны заказывать не престижное, но необходимое для социокультурного воспроизводства содержание внешкольного образования – традиционные ремесла, краеведение. На наш взгляд, в данном случае исследователь затрагивает проблему содержания дополнительного образования, совершенствование которого напрямую обеспечит развитие отдельно взятого региона.

Анализ опыта учреждений дополнительного образования показывает, что в массовом порядке сегодня не обеспечивается потребность старшеклассников в клубных формах времяпрепровождения, сегодня эти функции более эффективно реализуют коммерческие предприятия общепита и досуга (кафе, клубы и т.д.).

Наряду с Б. В. Куприяновым проблемами, связанными с развитием системы дополнительного образования детей России, а именно, с отчужденностью дополнительного образования детей от государства изучала Н. А. Мухамедьярова. По мнению исследователя, в силу того, что нормативно-правовое обеспечение системы дополнительного образования является основой для ее эффективного функционирования, особо значимыми становятся законодательная и нормативно-правовая база.

Однако, по мнению Н. А. Мухамедьяровой, в настоящий момент законы либо носят общий характер, закрепляют отношения на уровне принципов, основ нормативного правового регулирования в сфере дополнительного образования детей, либо регулируют отношения в этой области на какомто одном уровне общего или профессионального образования. Г. А. Добрынина делает акцент на необходимости изменения содержания дополнительного образования в соответствии с современными требованиями и инновационной деятельностью. Г. А. Добрынина утверждает, что из-за отсутствия компьютерного оборудования крайне ограничено используются современные информационные технологии в образовательном процессе. Изучение востребованности

программ дополнительного образования в современных условиях выявило несоответствие между запросами школьников в самореализации и возможностями педагогического коллектива обеспечить социально активного воспитанника учреждения. Для изменения ситуации она предлагает сделать такие важные шаги, как:

1. обеспечить государственные гарантии доступности дополнительного образования;
2. создать условия для повышения качества дополнительного образования детей;
3. объединить усилия государственных, общественных организаций и бизнес-сообщества;
4. совершенствовать ресурсный потенциал;
5. управлять устойчивым развитием учреждений дополнительного образования.

Чтобы добиться более высоких результатов в эффективности дополнительного образования детей в России, исследователь, В. П. Голованов, считает значимым решение следующих сложных проблем: – усиление законодательной базы, дополнение ее документами, необходимыми для полноценного функционирования и развития сферы дополнительного образования детей; – создание целостной системы подготовки, переподготовки и повышения квалификации педагогов в педагогических вузах и институтах повышения квалификации с учетом особенностей работы педагогов в разных образовательных учреждениях; – развитие системы дистанционного образования; – развитие дополнительного образования детей в общеобразовательных учреждениях, в учреждениях начального, среднего и высшего профессионального образования, создание системы, позволяющей учитывать возможности внеурочной и внеклассной работы, особенности содержания базового (основного) и профессионального образования; – поиск наиболее эффективных связей общеобразовательных учреждений, учреждений профессионального образования и учреждений дополнительного образования детей, развитие новых форм сотрудничества образовательных учреждений с общественными и государственными организациями; – работа с семьей на более высоком уровне, направленная на активное вовлечение родителей в сотворческую деятельность с детьми; – создание нового поколения дополнительных образовательных программ, пособий, учебников для системы дополнительного образования детей, учебно-методических комплексов, а также аудиовизуальных, компьютерных материалов, отвечающих всем современным требованиям; – материалов, обеспечивающих педагогу возможность разноуровневой работы с детьми и настоящего сотрудничества ребенка и взрослого; – поиск путей интеграции в систему дополнительного образования детей таких групп детей, которые обладают особенностями психического и физического развития, т. е. относятся к числу социально неблагополучных.

По мнению исследователя, решение этих и других проблем во многом зависит от профессионализма, увлеченности делом, творческих качеств педагогов дополнительного образования, осуществляющих свою трудовую деятельность в XXI веке. Таким образом, на современном этапе становления российского дополнительного образования детей ряд ученых – В. П. Голованов, Н. А. Мухамедьярова, Б. В. Куприянов, О. Е. Лебедев, Г. А. Добрынина – особое внимание уделяет проблемам его развития. Анализируя исследования каждого ученого, можно сделать вывод, что в большинстве своем многие из них пришли к единому мнению о существующих противоречиях в системе дополнительного образования РФ. Данные противоречия возникли между стратегической установкой современной системы дополнительного образования детей на развитие ее законодательной и нормативноправовой базы и отсутствием единых

механизмов анализа этой базы; между высоким потенциалом законодательной и нормативно-правовой базы, способствующей совершенствованию системы дополнительного образования, и недостаточной осведомленностью специалистов этой сферы о лучших образцах нормативно-правовых документов. Кроме того, противоречие существует между запросами учащихся и родителей, их ожиданиями от формы и методов ведения программ дополнительного образования, и фактическим содержанием дополнительного образования, реализуемым специалистами данной сферы.

Теоретические основы педагогического проектирования. Основы педагогического проектирования и моделирования

В современной отечественном и зарубежном научном дискурсе появляется все больше работ, посвященных проблематике педагогического проектирования, в которых указанный феномен исследуется в различных аспектах, что говорит о высокой степени его актуальности в контексте развития педагогической науки. Несмотря на немалое количество исследований в указанном направлении, все же, по нашему мнению, глубокого изучения требуют многие вопросы педагогического проектирования. Что актуализирует потребность более детального изучения сущности данного феномена и уточнения его теоретических аспектов.

Изложение основного материала статьи. В отечественной педагогической науке теоретические аспекты педагогического проектирования являются предметом исследований Е.А. Алисова, В.С. Безруковой, В.А. Болотова, П.В. Бордовской, Е.С. Заир-Бека, Т.Г. Новикова, Г.Е. Муравьева и других ученых.

Анализ трудов современных ученых, посвященных проблемам педагогического проектирования, позволяет говорить о том, что на данном этапе в отечественной педагогической науке нет единого подхода к определению сущности ключевого термина изучаемой нами педагогической деятельности. В педагогической литературе феномен педагогического проектирования исследуется в различных аспектах:

- философско-исторические основы педагогического проектирования;
- типология педагогического проектирования;
- сущность и полифункциональность;
- методические и технологические принципы проектирования педагогического процесса.

В этой связи целесообразным, по нашему мнению, является обращение к рассмотрению ряда научных подходов относительно определения сущности термина «педагогическое проектирование». Однако, прежде чем приступить к указанному, необходимо уточнить значение понятия «проектирование».

Проектировать - означает творить, создавать что-то новое. Проектирование - это искусство приближения лучшего будущего.

В педагогическом контексте проектирование выступает средством, благодаря которому становится возможным:

- осознанное определение основных ориентиров деятельности субъектов учебно-воспитательного процесса по определенным условиям на некоторый период;
- систематизирование введение инноваций и корректив в учебно-воспитательный процесс;
- исключение прожектерства и необоснованных иллюзий по управлению организации и планирование воспитательной деятельности педагогов.

Уточнив сущность и природу понятия «проектирование», обратимся к непосредственному изучению сущности анализируемого в данном исследовании феномена.

Педагогическое проектирование не может быть чем-то принципиально иным по сравнению с проектированием в традиционном его понимании. Ряд исследователей рассматривает педагогическое проектирование как отрасль знания или научное направление. В частности, А.П. Тряпицина понимает его как новую развивающуюся область знания, способ трактовки педагогической действительности. Е.С. Заир-Бек дает следующее определение педагогического проектирования: прикладное научное направление педагогики и организуемой практической деятельности, нацеленное на решение задач развития, преобразования, совершенствования, разрешения противоречий и в современных образовательных системах.

Другие же исследователи дают определение педагогическому проектированию как педагогическому процессу или деятельности. Уже упоминаемый нами Е.С. Заир-Бек дает определение понятию «педагогическое проектирование» и с указанной позиции. Ученый понимает его в качестве одного из направлений исследовательской педагогической деятельности, нацеленного на решение проблем, существующих в практике образования в конкретных условиях, и предусматривающего построение комплекса педагогических идей и разработку на основе системного подхода желаемых преобразований и программ их реализации в конкретные образовательные системы.

Согласно определению Н.В. Борисовой, педагогическое проектирование - это деятельность, целью которой является разработка и реализация образовательных проектов как оформленных комплексов инновационных идей в образовании, в социально-педагогическом движении, в образовательных системах и институтах, в педагогических технологиях.

На основе анализа указанных определений педагогическое проектирование будем понимать не только в значении деятельности, но и процесса последовательной смены состояний, характеризующихся овладением новыми знаниями, видами деятельности, мерой упорядоченности информации.

Цель педагогического проектирования определяется как решение некой актуальной проблемы, основанное на принципиально новом способе, при реализации которого наблюдается положительный эффект. Также в научной литературе под целью реализации педагогического проектирования часто понимается выполнение социального заказа.

Объект педагогического проектирования - это то, при помощи чего можно решить определенную проблему (технологии, методы, содержание образования, учебные программы и т.д.).

Предметом педагогического проектирования является новая возможность решения определенной проблемы, то есть принципиально новая идея.

Субъектом педагогического проектирования выступает педагог (ученый), разрабатывающий проект. При реализации сложных полипроблемных проектов субъект проектной деятельности коллективный.

В педагогических исследованиях процесс педагогического проектирования рассматривается как основной механизм осуществления и развития инновационной деятельности, как особый вид творчества, который включает прогнозирование, моделирование и аналитическое оценивание. В свою очередь, проектирование педагогической деятельности выступает одним из основных компонентов

профессиональной деятельности педагога, включающим педагогические действия, основанные на осознании цели деятельности, способов, приемов, методов и форм ее достижения.

При реализации педагогического проектирования прибегают к методу моделирования. В теории педагогического проектирования выделяют ряд моделей. Рассмотрим основные из них:

1. Прогностическая модель, которая используется для распределения ресурсов и конкретизации целей;
2. Концептуальная модель, которая основывается на информационной базе данных и программе действий;
3. Инструментальная модель, с помощью которой можно подготовить средства исполнения и обучить учителей работе с педагогическими инструментами;
4. Модель мониторинга, применяемая для создания механизмов обратной связи и способов корректировки возможных отклонений от планируемых результатов;
5. Рефлексивная модель, которая создается с целью выработки решения в случае возникновения неожиданных и непредвиденных ситуаций.

К основным функциям проектной деятельности исследователи относят:

- исследовательскую;
- аналитическую;
- прогностическую;
- преобразующую;
- нормирующую.

Специфической чертой педагогического проектирования является конструктивность. Данное свойство объясняется нацеленностью педагогического проектирования на получение совершенно определенного практически значимого результата на основе прогностического знания. Именно эта черта, по мнению З.С. Жирковой, проектную деятельность отличает от простого выявления и описания общих педагогических закономерностей, присущих научно-педагогической деятельности.

Также З.С. Жиркова указывает некоторые специфические особенности реализации педагогического проектирования, а именно:

- решение большого объема задач проектирования требует сплоченности, согласованности, скоординированности действий специалистов и разделения труда;
- существенным условием успеха проектирования является мотивация как средства стимулирования к деятельности, процесса побуждения тех, кто вовлечен в проектную деятельность;
- успех проектирования в значительной степени зависит от того, кто является его инициатором, и от той роли, которую играют ее участники;
- проектирование, как правило, тесно связано с местными особенностями и со спецификой культуры. Ключом к успеху проектирования является учитывающее специфические особенности, руководство его осуществлением.

Реализация педагогического проектирования строиться на основе применения комплекса методов. Их наличие весьма разнообразно. Кроме того, в контексте создания проектов педагогических систем приветствуется комбинирование различных методов. Их отбор и специфика сочетания зависит от целей и задач проекта. Также применение методов зависит от объективных и субъективных критериев.

К объективным критериям отбора и применения методов исследователи относят проблему и предмет проектирования. К субъективным критериям относят особенности

самих субъектов проектирования, а также набор методов, которыми владеют конкретные проектировщики.

В теоретической литературе выделяют инвариантные виды методов, которые могут использоваться в контексте реализации педагогического проектирования. К инвариантным методам, обеспечивающим специфику педагогического проектирования как процесса, прежде всего, стоит отнести следующие:

- эвристические методы решения проектировочных задач;
- моделирование;
- педагогический эксперимент.

При реализации педагогического проектирования используются определенные средства, условно классифицируемые на материальные и духовные.

К материальным средствам педагогического проектирования относятся следующие:

- законодательные акты;
- документацию по проекту;
- компьютерные и технические средства.

К «духовным» средствам педагогического проектирования относят:

- общие средства реализации научных исследований;
- социальный заказ;
- концептуальные теоретические положения.

Учет специфики педагогической деятельности вообще и педагогического проектирования в частности, позволяет говорить о том, что «духовные» средства более значимы, хотя это не снижает роли материальных средств.

Выводы. На современном этапе развития педагогической науки проектирование рассматривается в значении важнейшей составляющей педагогической деятельности. Процесс педагогического проектирования охватывает образовательные системы различного уровня, содержание образования, педагогические технологии, управление педагогическим процессом, планирование и контроль развития образовательных организаций и т.д.

Рассмотрев теоретические основы педагогического проектирования, заключим, что под данным феноменом нами понимается комплексное решение педагогической проблемы, реализуемое на основе учета социокультурного контекста, а также психолого-педагогических, технико-технологических и организационно-управленческих аспектов образования принципиально новым способом или с целью создания принципиально нового продукта.

Педагогическое моделирование как средство конструирования образовательного процесса в системе дополнительного образования

Педагогическое моделирование определяет перспективность создания того или иного педагогического средства, обеспечивающего решение одной или нескольких задач современной педагогической практики. Педагогическое средство в широком смысле – это продукт и объект деятельности педагога, созданный с целью повышения качества предлагаемых образовательных услуг или педагогической поддержки, системно обеспечивающий повышение уровня и качества включения личности обучающегося и лиц, отвечающих за воспитание, в систему социальных и социально-образовательных отношений, где, в конечном счете, осуществляется выбор профессии и реализация идеи профессионально-трудового становления обучающегося.

Педагогическое моделирование в использовании педагогом высшей и средней школы имеет ряд сходств и различий, верифицирующих целостность постановки и решения цели и задач современного образования и детализации качества изучения темы, раздела, блока, предмета, дисциплины, курса. Для обеспечения учебного и научно-педагогических процессов подготовки будущих педагогов представляют интерес работы [1-3], отражающие качество и возможности использования педагогического моделирования в ресурсах самостоятельной работы студентов, включенных в активный поиск оптимальных условий и возможностей продуктивного становления и развития личности в модели ведущей деятельности и общения, предопределяющих качественное формирование потребностей и компетенций, ресурсов и возможностей использования культуры и науки как механизмов саморазвития и самореализации, детализирующих в культуре самостоятельной работы личности нюансы и характеристики внутриличностного и поликультурного синтеза, визуализирующих акмеперспективность любых изменений, происходящих в обществе и личности, доказывающих возможность продуктивного становления и самоутверждения через продукты ведущей деятельности и общения, хобби и досуга.

В структуре изучения возможностей педагогического моделирования будущими педагогами в модели подготовки специалитета и бакалавриата в НФИ КемГУ накоплено более 1 000 научных публикаций студентов [4-38], использующих метод педагогического моделирования в качестве ресурса, фасилитирующего уточнение понятийного аппарата и разработку программного-педагогического обеспечения, начиная от плана-конспекта классного часа, заканчивая электронными учебниками, обеспечивающими новейшими формами и ресурсами всех желающих изучить тот или иной раздел современной педагогики.

Определим понятийный аппарат темы «Педагогическое моделирование» и приведем анализ некоторых публикаций студентов, реализующих условия оптимальной профессиональной подготовки в структуре продуктивного самоопределения и самореализации в модели формирования культуры самостоятельной работы личности обучающегося и педагога.

Модель – идеальный образец, фасилитирующий изучение явления или феномена, продукта или процедуры, механизма или средства, обеспечивающий возможность развития научного знания и личности, включенной в систему современного образования и культуры.

Педагогическое моделирование – это ресурс детерминации, визуализации, верификации, модификации и создания нового идеального педагогического средства, обеспечивающего педагога и обучающегося необходимым качеством изучения и исследования дидактического и научно-исследовательского материала в ресурсах выделенного предмета или научной области знаний, детализирующих возможность познания и дополнения сформированных знаний и компетенций в модели современного непрерывного образования.

Педагогическое моделирование – метод научно-педагогического исследования, определяющий возможность появления нового, качественного знания или средства в системе детерминации, визуализации, оптимизации и решения поликультурных и внутриличностных противоречий профессионально-педагогической деятельности, системно верифицирующий возможность развития как условия самосохранения личности и общества в детерминации и верификации поликультурных отношений и изменений ноосферы.

Педагогическое моделирование – это ресурс современного образовательного пространства, фасилитирующий поиск и определение противоречий воспитательно-образовательной работы и профессионально-педагогической деятельности, системно модифицирующих качество решения выявленных противоречий и поставленных педагогических задач, обеспечивающих получение нового акмеверифицированного и адаптированного знания и одноименных педагогических средств, повышающих качество современного образования и профессионально-педагогической деятельности.

Педагогическое моделирование – это вид профессионально-педагогической деятельности, в структуре которой педагог строит определенный идеальный образец какого-либо явления или процедуры, процесса или механизма, условия или тенденции, ресурса или системы, педагогического средства или метода, формы или детерминации, системно позволяющего изучить, измерить, определить, дополнить, систематизировать, классифицировать, адаптировать, детализировать и пр. материал или продукт изучения или исследования в системе поставленных образовательных или профессионально-педагогических особенностей подготовки личности обучающегося.

Педагогическое моделирование – средство создания нового знания или педагогического средства в широком смысле понятия в модели современной культуры и образования, научно-педагогического сотрудничества и рефлексии, детально отражающих все нюансы реализации идей образования и досуга в поликультурном воспитательно-образовательном пространстве как синтезированном и суперпозиционном резерве и ресурсе антропосреды и ноосферы.

Педагогическое моделирование – метод и средство научно-педагогической и гносеолого-дидактической практики педагога, обеспечивающие образовательное пространство новыми и адаптированными идеальными и материальными продуктами и ресурсами профессионально-педагогической деятельности, детализирующими возможность определения и решения выделенных противоречий и задач современной педагогики в соответствии с требованиями и возможностями, ограничениями и потребностями, приоритетами и воспроизводством эталонов культуры и ноосферы.

Педагогическое моделирование – вид деятельности педагога, в структуре которой педагог успешно определяет, уточняет, дополняет, систематизирует, трансформирует, разрабатывает и пр. необходимую модель деятельности, обеспечивающую возможность адаптивного или акмеверифицированного выделения определенного компонента или их совокупности, например, – изучения, исследования, детализации, систематизации, классификации, программирования, адаптации, социализации, просвещения, коррекции, самообразования, самореализации и пр., позволяющих педагогу определить оптимальный режим работы в рамках поставленных цели и задач, выделенных функций и принципов, принятых ограничений и возможностей, определенных трудовым договором особенностей профессионально-педагогического взаимодействия и общения.

Педагогическое моделирование – средство продуцирования педагогических инноваций, системно детализирующее и корректирующее качество выявления и решения задач профессионально-педагогической деятельности в модели адаптивной и акмеверифицированной составляющих, системно позволяющих личности обучающегося определять и модифицировать перспективы становления и самоутверждения, самореализации и саморазвития, социализации и адаптации в модели современного образования и культуры, общения и труда, предопределяющих оптимизацию качества жизнедеятельности личности и общества.

Педагогическое моделирование – продукт ноосферы, реализующий оптимальные условия самозащиты и самосохранения личности, антропосреды и ноосферы в подлинных смыслах формирования и развития целостного полисистемного, многомерного образа, определяемого через составные науки, искусства, культуры, религии и пр., в совокупности своей образующих источник развития и жизни в социобиокультурной среде.

В ресурсах использования понятия «педагогическое моделирование» можно выделить три направления детализации возможностей детерминированного явления:

- широкий смысл: матрица построения всевозможных инновационных ресурсов, средств, методов и прочих объектов и новообразований;
- узкий смысл: вид педагогической деятельности;
- локальный смысл: метод воспроизводства и обновления поликультурного наследия и богатств.

Педагогическое моделирование в широком смысле – ресурс воспитательно-образовательного пространства, детерминирующий и оптимизирующий возможности современного образования и педагогической деятельности в создании нового адаптивного и акмеверифицированного знания в модели и формах традиционного и инновативного воспроизводства, фасилитирующих реализацию идей и условий получения современного образования в интересах человека и государства, системно пролонгирующих возможность социализации и адаптации личности в условиях непрерывного образования, сводимого к модели «образования через всю жизнь».

Педагогическое моделирование в узком смысле – вид педагогической деятельности, направленной на поиск оптимальных условий и возможностей создания различных педагогически востребованных моделей и средств, фасилитирующих решение определенной задачи или проблемы современной педагогической практики в модели профессионального самоутверждения, самореализации, саморазвития, самосовершенствования педагога, способного ситуативно, качественно, гибко, своевременно и продуктивно выполнять свои профессионально-педагогические обязанности и трудовые функции согласно специфики заключенного трудового договора, профессионально-педагогической этики и культуры.

Педагогическое моделирование в локальном смысле – метод научно-педагогического исследования, фасилитирующий педагогу возможность уточнения, детализации, верификации, модификации, создания новых моделей и педагогических средств в широком смысле понятия, обеспечивающих теорию и практику современной педагогики устойчивыми реализуемыми условиями и приоритетами развития и саморазвития личности в модели поликультурного образования и профессиональной подготовки, профессионального труда и профессионального, продуктивного самоутверждения.

Объект педагогического моделирования: педагогические процессы, явления, феномены, процедуры, функции, условия и пр.

Предмет педагогического моделирования: оптимизация, верификация, детализация, рационализация качества педагогически обусловленных педагогических процессов, явлений, феноменов, процедур, функций, условий и пр.

Цель педагогического моделирования: оптимизировать, верифицировать, детализировать педагогически обусловленные процессы, явления, феномены, процедуры, функции, условия и пр.

Задачи педагогического моделирования, детерминируемые в работе с педагогами:

1. Определить направления и проблемы, качество и возможности использования метода педагогического моделирования в работе педагога.
2. Изучить традиционные способы и средства, условия и возможности педагогического моделирования.
3. Определить перспективность использования метода педагогического моделирования в работе с педагогами.
4. Создать условия для оптимального использования метода педагогического моделирования.
5. Апробация возможностей педагогического моделирования в системе непрерывного профессионального образования.

Функции педагогического моделирования в системе непрерывного профессионального образования:

- Функция адаптации обучающегося и педагога к изменениям и возможностям личности и среды в поликультурных отношениях и воспроизводстве благ, ценностей, объектов, продуктов науки, искусства, культуры, религии и пр.
- Функция социализации личности через продукты деятельности и общения, в структуре которых педагогическое моделирование в частности и научное моделирование в общем реализуют практику оптимизации и дополнения, верификации и систематизации, трансформации и ретрансляции высоких общечеловеческих ценностей, норм культуры и этики, компетентности и мастерства, конкурентоспособности и гибкости, гуманизма и здоровьесбережения и пр.
- Функция формирования потребностей и смыслов, ценностей и отношений, моделей познания и преобразования объективного в среде, компетенций и приоритетов профессионального становления в мультикультурных отношениях, формирования необходимо высокого уровня притязаний и внутренних мотивов, ноосфероцентрических целей и позитивной, адекватной самооценки.
- Функция здоровьесбережения и коррекции необъективного отношения к изменениям, происходящим в эволюционных и инновационных системах.
- Функция самоопределения и самосохранения личности и ноосферы.
- Функция организационно-синтетических преобразований в сознании личности и моделях деятельности, в единстве реализующих многомерные идеальные и материальные преобразования всех структурно-смысловых, синергетически-диалектических, содержательно-практических, гносеолого-герменевтических и прочих ракурсах и аспектах детерминации и верификации подлинности целеполагания и продуктов ноосферы.
- Функция оптимизации развития и саморазвития личности в модели и практике современного образования и пр.

Система принципов педагогического моделирования в структуре подготовки будущих педагогов

I. Принцип многомерного научного поиска оптимальных условий создания идеальных и материальных моделей педагогически обусловленных явлений, процессов, процедур, механизмов:

- принцип логического определения составных детерминируемого и визуализируемого явления;
- принцип адаптивности и востребованности педагогического знания для обучающихся различного направления и уровня подготовки, например, студентов-бакалавров направления подготовки «44.03.01 – Педагогическое образование»,

обучающихся по образовательному стандарту высшего образования по направлению подготовки «44.06.01 – Образование и педагогические науки (уровень подготовки кадров высшей квалификации)» и пр.;

- принцип ситуативной, многомерной коррекции детерминируемой и визуализируемой педагогической модели;

- принцип синергетически регламентируемого педагогического контроля составных моделируемого явления, процесса, процедуры, функции, условий, механизма и пр.;

- принцип реализации условий готовности педагога быть включенным в моделирование и уточнение, апробацию и верификацию качества создаваемых педагогических форм, методов, приемов, условий, технологий, методик, анкет, дидактических тестов, педагогических средств, детерминаций педагогически обусловленных характеристик, явлений, процедур и пр.;

- принцип системности, систематичности, объективности, целесообразности, корректности, культуры в определении и решении задач и противоречий целостного педагогического процесса и педагогической практики в широком смысле;

- принцип единства теории и практики в верификации возможностей обучающегося и системы непрерывного образования (нас будет интересовать система общего и профессионального образования).

II. Принцип здоровьесберегающей подготовки будущего педагога, включенного в активный поиск основ и практики качественного оказания образовательных услуг в учреждении современного образования:

- принцип активного, позитивного восприятия возможности развития личности и общества в модели общей, дополнительной, профессиональной подготовки и отдыха;

- принцип рационального питания и современного восстановления личности в поликультурном пространстве;

- принцип создания условий для формирования потребностей и моделей у обучающегося в психорелаксационных и арт-терапевтических формах самовыражения и самореализации, т.е. реализации возможности развития и коррекции личности через искусство и культуру, спорт и науку;

- принцип полисистемной, многомерной, предопределяющей роли здоровья в жизнедеятельности личности;

- принцип адаптации личности к изменениям, происходящим в ноосфере и культуре, государстве и регионе, системе образования и системе труда;

- принцип доступности услуг образования и культуры, досуга и здоровьесбережения.

III. Принцип учета индивидуальных особенностей обучающегося и модели поликультурного образования в определении и решении противоречий и задач, верифицирующих истинность и объективность развития и сформированности личности:

- принцип учета модели нормального распределения способностей и здоровья в практике решения задач развития личности и моделирования средств фасилитации и образования;

- принцип гуманизации современного образования и решения задач социализации и самоутверждения, самореализации и саморазвития личности в модели ведущей деятельности и общения, хобби и отдыха;

- принцип формирования необходимого уровня сформированности потребностей, культуры и этики, внутренней мотивации учения, продуктивного самовыражения и самореализации обучающегося;

- принцип культуросообразности и природосообразности традиционного обучения и образования;

- принцип готовности педагога и обучающегося использовать параллельно традиционному обучению инновационные формы, методы, средства, технологии обучения.

IV. Принцип формирования культуры самостоятельной работы личности как механизма верификации успешности в различных сферах сотрудничества, взаимодействия и самореализации:

- принцип детерминации культуры как матрицы всех успешных решений в принятии смыслов и ценностей микро-, мезо-, макро- и мегагрупповых отношений;

- принцип правовой подготовки педагога к решению задач экономического, государственного и регионального управления качеством образования;

- принцип формирования надлежащего качества и уровня сформированности профессиональных компетенций и культуры педагога.

V. Принцип включения личности обучающегося в систему непрерывного профессионального образования:

- принцип учета ограничений и возможностей личности и культуры в решении задач современного образования как гаранта стабильности и развития личности и общества;

- принцип современного развития личности в триединой модели «я-труженик», «я-гражданин», «я-семьянин»;

- принцип продуктивности и состоятельности, креативности и гибкости, конкурентоспособности и гуманизма в развитии личности в модели воспроизводства и обновления всех составных антропосреды и ноосферы;

- принцип единства саморазвития, самореализации, социализации, самоутверждения, самосохранения личности и общества;

- принцип достаточности продуцирования идеальных и материальных средств, обеспечивающих оптимальное развитие личности и общества.

Педагогические условия оптимального использования метода педагогического моделирования в работе с педагогами в системе непрерывного профессионального образования

- Определение основ стимулирования труда педагогов в модели использования инновационных ресурсов создания педагогических средств в широком смысле понятия (идеальные и материальные продукты деятельности и труда педагогов).

- Формирование потребностей в высоких достижениях личности в модели оптимальной верификации качества обучения и профессиональной подготовки.

- Формирование смыслов и ценностей гуманизации и продуктивного становления личности в системе учета всех нюансов образовательной и профессиональной практики.

- Развитие целостного, поликультурного восприятия формируемых компетенций и качеств личности обучающегося.

- Готовность системы образования и государства к созданию и проверке новых педагогических средств, моделируемых в соответствии с выделенным направлением деятельности и спецификой воспроизводства культуры и научно-технического прогресса.

Детализацию выделенных общепедагогических основ использования метода педагогического моделирования в структуре подготовки будущих педагогов в вузе будет сводиться в следующих публикациях к систематизации и визуализации статистических данных и гносеолого-дидактических особенностей обучающихся и педагогов,

включенных в активный поиск возможностей педагогического моделирования в системе непрерывного профессионального образования.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Уфа 2010

Рекомендации составлены на основе государственных и отраслевых стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу, а также на основе документов, регламентирующих издательскую деятельность в вузе, на основе нормативных требований по итоговой государственной аттестации выпускников ГОУ ВПО «Башкирский государственный педагогический университет им. М.Акумлы». 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 требованиям системы менеджмента качества образовательного процесса, реализуемой БГПУ им.М.Акумлы.

Предназначены для студентов, преподавателей, деканов и директоров институтов. Могут быть полезны также при написании рефератов, курсовых работ и различной документации.

УМУ выражает огромную благодарность сотрудникам кафедры физической географии, экологии и природопользования за предоставленный материал.

© Изд-во БГПУ, 2010

ОФОРМЛЕНИЕ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

1. Общие требования

Выпускная квалификационная работа представляется в твердом переплете. Текст должен быть набран на компьютере и отпечатан на стандартных листах белой бумаги формата А4 (210х297 мм).

Текст набирается в редакторе MS Word. При наборе рекомендуется использовать гарнитуру шрифта Times New Roman. Размер основного шрифта – 14 пт, вспомогательного (для сносок, таблиц) – 12 пт, межстрочный интервал – 1,5. Поля: левое – 30 мм, правое – 15 мм, верхнее – 20 мм, нижнее – 20 мм. Наименование разделов, глав, параграфов должны быть краткими.

Все страницы ВКР нумеруются по порядку от титульного листа до последней страницы. Первой страницей считается титульный лист, но на нем цифра 1 не ставится, на следующей странице (вслед за титульным листом обычно располагается содержание) проставляется цифра 2 и т.д., т.е. страницы выпускной квалификационной работы нумеруются арабскими цифрами нормальным шрифтом № 14 с соблюдением сквозной нумерации по всему тексту. Номера страниц проставляются внизу в центре страницы без точки в конце (меню – вставка – номер страницы). Иллюстрации, таблицы и схемы, расположенные на отдельных листах внутри текста, входят в общую нумерацию.

2. Правила компьютерного оформления текста

Материал работы формируется в одном файле MS Word.

Перенос слов в заголовках не допускается. Наименование разделов (введение, содержание, заключение, список литературы, приложения) печатаются в виде заголовков первого порядка, без точки в конце и с новой страницы. Во избежание смещения начала главы рекомендуется перед заголовком ставить разрыв страницы (в меню Вставка – разрыв – новую страницу).

Текст набирается с соблюдением следующих правил:

- 1) формирование абзацев выполняется через команду Формат - Абзац;
- 2) слова разделяются только одним пробелом;
- 3) перед знаком препинания пробелы не ставятся, после знака препинания – один пробел;
- 4) при наборе должны различаться тире (длинная черточка) и дефисы (короткая черточка). Тире отделяется пробелами, а дефис нет.
- 5) после инициалов перед фамилией, внутри сокращений, перед сокращением г.– указанием года и т.п. ставится неразрывный пробел (Shift-Ctrl-пробел), для того чтобы не разрывать цельность написания, например: А.С. Пушкин, 1998 г., т. д., т. е.;
- б) 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, ВИНТИ, 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 (строчным полужирным), на последующих страницах – **Продолжение табл. 3**, на последней – **Окончание табл. 3.**

Пример:

Таблица 3

**Предельно допустимые концентрации или уровни некоторых
суперэкоотоксикантов в природных средах**

Вещество	Вода, мг/л	Воздух, мг/м ³	Почва, мг/кг
Бенз(а)пирен	$5 \cdot 10^{-6}$	$1 \cdot 10^{-6}$	0,02
ДДТ	0,1	$5 \cdot 10^{-4}$	0,1
ГХЦГ	0,02	0,03	0,1
Ртуть	$5 \cdot 10^{-4}$	$3 \cdot 10^{-4}$	2,1
Кадмий	0,001	$3 \cdot 10^{-4}$	-
Свинец	0,03	$3 \cdot 10^{-4}$	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 боковика. 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 (кегель 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 оттопии, на знаках сложения и вычитания и, в последнюю очередь, на знаке умножения в виде крестика. 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 полевков в окрестностях Оксфордского университета.

В дальнейшем А.Н.Формозов (1937) свел все сведения об учетах ловушкочисленности.

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 озаглавляется 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 Wolgadeutschen / 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 ВИНТИ 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. Джиги ; исполн.: В. П. Смирнова [и др.]. – М., 2000. – 250 с. – Библиогр.: с. 248-250. – Инв. № 756600.

Диссертации

Кашапова, Л. М. Моделирование и реализация непрерывного этномызыкального 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 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, альты 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. ; 106x89 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. – Актюбе, 2008. – С. 275-277.

Статья из сериального издания

Асадуллин, Р. М. Профессионально-педагогическое образование: проблемы модернизации [Текст] / Раиль Мирваевич Асадуллин // Педагогический журнал Башкортостана. – 2008. - № 3 (16). – С. 5-8.

РАЗДЕЛ, ГЛАВА

Глазырин, Б. Э. Автоматизация выполнения отдельных операций в Word 2000 [Текст] / Б. Э. Глазырин // Office 2000 : 5 кн. в 1 : самоучитель / Э. М. Берлинер, И. Б. Глазырина, Б. Э. Глазырин. – 2-е изд., перераб. – М., 2002. – Гл. 14. – С. 281-298.

РЕЦЕНЗИИ

Гаврилов, А. В. Как звучит? [Текст] / Андрей Гаврилов // Кн. обозрение. – 2002. – 11 марта (№ 10/11). – С. 2. – Рец. на кн.: Музыкальный запас. 70-е : проблемы, портреты, случаи / Т. Чередниченко. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 592 с.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
ЕСТЕСТВЕННО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра физической географии,
экологии и природопользования

Направление: экология и
природопользование

Курс IV

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Ивановой Светланы Викторовны

**ОСОБЕННОСТИ ПРИРОДОПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРРИТОРИИ
ПРОЕКТИРУЕМОГО ПРИРОДНОГО ПАРКА «ИРЕМЕЛЬ»**

Научный руководитель:

Д.г.н., проф. Р.Ш.Кашапов

Дата представления _____

Дата защиты _____

Оценка _____

Уфа 2010

Заведующему кафедрой

(полное название кафедры)

БГПУ им.М.Акмуллы

(фамилия, имя, отчество, ученая степень,
ученое звание)

Студента (ки) _____ группы

(направления, факультета)

(фамилия, имя, отчество)

ЗАЯВЛЕНИЕ.

Прошу закрепить за мной выпускную квалификационную работу на
тему: _____

(рабочее полное название темы)

Научный руководитель: _____

(фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, ученое звание)

Научный руководитель: _____ «Согласен»

(подпись)

Дата: _____

Подпись студента _____

(подпись)

Дата: _____

Решение кафедры:

(утвердить, отклонить, доработать)

Зав. кафедрой _____

(подпись)

Дата: _____

Протокол № _____

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
ИНСТИТУТ ПЕДАГОГИКИ

ЗАДАНИЕ ПО ПОДГОТОВКЕ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ
РАБОТЫ (ВКР)

Студенту(ке) _____ группы

_____ (фамилия, имя, отчество)

Рабочее название ВКР:

Исходные данные к ВКР: _____

Перечень подлежащих разработке в ВКР вопросов: _____

Перечень материалов приложения: (наличие чертежей, таблиц, графиков, схем, программных продуктов, иллюстративного материала и т.п.)

Консультации по ВКР _____

Срок представления первого варианта работы _____

Срок представления законченной выпускной ВКР _____

Научный руководитель ВКР:

_____ (фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, ученое звание)

Дата выдачи задания: _____

Подпись научного руководителя _____

Выпускающая кафедра вуза: _____

Задание «Утверждаю»

Дата: _____ Зав. кафедрой: _____

(подпись)

Задание принял к исполнению студент: Дата: _____

Подпись студента: _____

ТЕМА: _____

Автор работы: _____

Научный руководитель: _____

(фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, звание, место работы)

Структура аннотации

- актуальность работы;
- цели и задачи;
- характеристика методики исследования и использованных источников;
- структура работы;
- результаты исследования (основные выводы);
- практическая значимость.

Аннотация состоит из 1-3 полных страниц компьютерного текста формата А4, поля сверху и снизу – 2 см, слева – 3 см, справа – 1,5 см, шрифт Times New Roman, кегль 14, межстрочный интервал одинарный.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
КАФЕДРА _____

О Т З Ы В Р У К О В О Д И Т Е Л Я

На работу студента _____
выполненную на тему _____

1. Актуальность работы _____

2. Научная новизна работы _____

3. Оценка содержания работы _____

4. Положительные стороны работы _____

5. Замечания _____

6. Рекомендации по внедрению результатов работы _____

7. Рекомендуемая оценка _____

8. Дополнительная информация для ГАК _____

Научный руководитель _____

(подпись)

(фамилия, имя, отчество)

(ученая степень, звание, должность, место работы)

_____ Г
дата

РЕЦЕНЗИЯ

на выпускную квалификационную работу студента(ки)

факультета

(фамилия, имя, отчество студента)

Башкирского государственного педагогического университета им.М.Акмуллы,
выполненную на тему: _____

1. Актуальность, новизна исследования _____

2 Оценка содержания работы _____

3 Отличительные, положительные стороны работы _____

4. Практическое значение и рекомендации по внедрению _____

5 Недостатки и замечания по работе _____

6. Рекомендуемая оценка _____

Рецензент _____

(подпись)

(фамилия, имя, отчество)

(ученая степень, звание, должность, место работы)

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
КАФЕДРА _____

З А К Л Ю Ч Е Н И Е

Заведующего кафедрой _____
(фамилия, имя, отчество зав.кафедрой)

Квалификационная выпускная работа студента группы _____

(фамилия, имя, отчество студента)

выполненная на тему _____

в объеме _____ с., с приложением _____ с.

соответствует установленным требованиям и допускается кафедрой к защите.

Заведующий кафедрой

« _____ » _____ 20 ____ г.

**Примеры принятых сокращений слов
и словосочетаний по ГОСТ 7.12-93**

Слово (словосочетание)	Сокращение	Условия применения
1	2	3
Автор	Авт.	
Автореферат	Автореф.	
Авторское свидетельство	А.с.	
Академик	Акад.	При фамилии или названии учреждения
Ассоциация	Ассоц.	
Библиотека	Б-ка	
Введение	Введ.	
Включительно	Включ.	
Вопросы	Вопр.	
Выпуск	Вып.	
Высший	Высш.	
Глава	Гл.	При цифрах и в примечаниях
Город	г.	При названии
Государственный	Гос.	
График	Граф.	
Депонированный	Деп.	
Дискуссия	Дискус.	
Диссертация	Дис.	
Доклад	Докл.	
Доктор	Д-Р	В названии ученой степени
Дополнение	Доп.	
Доцент	Доц.	При фамилии или названии учреждения
Ежедневный	Ежедн.	
Журнал	Журн.	
Копия	Коп.	
Лаборатория	Лаб.	
Лист.	л.	При цифрах и в примечаниях
Литература	Лит.	
Математический	Мат.	
Медицинский	Мед.	
Месяц	Мес.	
Механический	Мех.	
Министерство	М-во	
Младший	Мл.	
Научный	Науч.	
Национальный	Нац.	
Общество	О-во	

Около	ок.	При цифрах
Ответственный	Отв.	
Оформление	Оформ.	
Патент	пат.	
Перевод	Пер.	
План	Пл.	
Председатель	Пред.	При названии учреждения
Приложение	Прил.	
Примечание	Примеч.	
Продолжение	Продолж.	
Производственный	Произв.	
Профессор	Проф.	При фамилии или названия учреждения
Раздел	Разд.	При цифрах и в примечаниях
Республика	Респ.	
Реферат	Реф.	
Рецензия	Рец.	
Санкт-Петербург	СПБ	В выходных данных
Сборник	Сб.	
Свыше	Св.	При цифрах
Сельскохозяйственный	С.-х.	
Серия	Сер.	
Смотри	См.	
Справочник	Спр.	
Статистический	Стат.	
Статья	Ст.	
страница	С.	При цифрах
Таблица	Табл.	
Титульный лист	Тит. л.	
Том	Т.	При цифрах
Указатель	Указ.	
Университет	Ун-т	
Учебник	Учеб.	
Факультет	Фак.	
Филиал	Фил.	
Часть	Ч.	
Энциклопедия	Энцикл.	

Методические рекомендации по выполнению и оформлению курсовых работ

Методические рекомендации по выполнению и оформлению курсовых работ разработаны на основе законодательства в сфере высшего образования, требований Федеральных государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования по направлениям подготовки бакалавров 44.03.01 «Педагогическое образование», 44.03.05 «Педагогическое образование» с двумя профилями подготовки, магистров 44.04.01 «Педагогическое образование».

Они подготовлены в соответствии с Положением «О курсовой работе» ФГБОУ ВО БГПУ им.М.Акумлы.

Курсовые работы выполняются в строгом соответствии с учебным планом направления подготовки и в сроки, утвержденные графиком учебного процесса. Их выполнение рассматривается как одна из форм оценочных средств сформированности компетенций обучающихся, предусмотренных федеральным государственным образовательным стандартом.

Студенты в соответствии с учебным планом обязаны осуществлять выполнение курсовых работ. Целью выполнения курсовых работ является формирование у студентов исследовательской культуры и профессиональной направленности в виде профессиональных и научно-исследовательских знаний, умений, навыков, способностей.

Курсовая работа отличается от реферата по выбранной теме, с прямым или перефразированным изложением чужих мыслей. В курсовой работе студент обязан в первую очередь продемонстрировать навыки решения научной задачи. Курсовая работа бакалавра отличается от выпускной квалификационной работы. В рамках ее выполнения от студента нельзя требовать безусловной 5 оригинальности. Основная задача, стоящая перед студентом, - демонстрация полученных за отведенный период времени знаний и навыков, а также способность их применять на необходимом уровне. Таким образом, написание курсовой работы демонстрирует способность студента систематически, целенаправленно, а главное, самостоятельно работать с различного рода источниками и информацией для решения поставленной научной задачи. Объем курсовой работы для студентов бакалавриата - 30-40 страниц компьютерного текста, включая список использованных источников и литературы, не считая приложений. Объем курсовой работы магистра – 25-30 страниц. Курсовые работы не должны существенно превышать указанный объем. 6 2. Порядок подготовки курсовой работы В соответствии с положением о курсовой работе, студент обязан ее выполнять в соответствии 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.

Выбор темы курсовой работы

Курсовая работа посвящается исследованию актуальной научной проблемы, востребованной в общеобразовательных заведениях, в соответствии с интересами студента и научного руководителя. Кроме того, рекомендуется выбирать тему таким образом, чтобы в дальнейшем материалы и результаты курсовой работы можно было использовать при написании выпускной квалификационной работы. Тема работы выбирается самостоятельно из предложенного кафедрой списка тем, а затем согласовывается и уточняется с научным руководителем. Название работы должно полностью совпадать с формулировкой темы, утвержденной на заседании кафедры, а затем на заседании ученого совета института (факультета). Прежде чем утверждать тему, необходимо убедиться в доступности необходимого материала для ее раскрытия. Студенту стоит произвести предварительный библиографический поиск в Интернете, в каталоге библиотеки и электронных базах университета, которые он будет реально посещать и к которым имеет доступ, соответственно. Также рекомендуется проконсультироваться с научным руководителем по вопросу поиска материалов по теме курсовой работы. Точная формулировка темы – это один из главных факторов успеха написания курсовой работы. По возможности студент должен избегать широких формулировок, ввиду обуславливаемой ими необходимости рассмотрения большого объема материалов. Выбранная тема курсовой работы на основании заявления о выборе темы курсовой работы и закреплении научного руководителя фиксируется приказом по университету. Научный руководитель курсовой работы контролирует все стадии подготовки и написания курсовой работы вплоть до ее защиты. Студент не менее одного раза в месяц отчитывается перед руководителем о выполнении этапов задания.

Выполнение курсовой работы

Выполнение курсовой работы включает в себя следующие этапы работы:

- подбор и предварительное изучение материала по теме курсовой работы;
- составление плана текста курсовой работы;
- работа над текстом курсовой работы;
- консультации в установленное время с научным руководителем;
- проведение процедуры проверки оригинальности текста по системе «Антиплагиат»;
- представление окончательного варианта курсовой работы научному руководителю.

После утверждения темы студенту необходимо встретиться с научным руководителем и сразу обговорить такие моменты взаимодействия, как 8 консультации, общение через электронную почту. Первым этапом работы непосредственно над курсовой работой является ознакомление с литературой и составление плана курсовой.

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.

Знакомиться с литературой рекомендуется в следующей последовательности: 1) источники, непосредственно или косвенно освещающие исследуемую проблему; 2) руководящие документы – вначале законы, затем законодательные акты; 3) научные издания – сначала монографии и обобщающие работы, затем периодические издания; 4) статистические данные. При этом вначале целесообразно изучить самые свежие публикации, затем – более ранние. 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.Акмиллы, в том числе Университетская библиотека онлайн (<http://biblioclub.ru/>), а также Российские научные журналы (<http://elibrary.ru/defaultx.asp>), Электронная библиотека диссертаций (<http://diss.rsl.ru/>), Национальная электронная библиотека (<http://нэб.рф>). Данные электронно-библиотечные системы значительно облегчают тематический поиск необходимых источников и литературы.

Для подбора изданий по интересующей теме могут быть использованы списки литературы, содержащиеся в уже проведенных исследованиях (диссертациях на соискание ученых степеней, отчетах по НИР и т.д.). При подборе литературы необходимо сразу составлять библиографическое описание отобранных изданий в строгом соответствии с требованиями, предъявляемыми к оформлению списка использованных источников. Данный список по теме курсовой работы согласовывается с научным руководителем. Составление плана исследования. Примерный план курсовой работы целесообразно составить на начальной стадии работы. Изучение исследовательской литературы дает возможность предварительно продумать содержание работы, определить ее основную цель, а также те задачи, решение которых должно последовательно, шаг за шагом, привести к достижению цели. Это позволяет разработать структуру будущей работы: каждой из поставленных задач исследования должен соответствовать раздел или подраздел работы – глава или параграф. Главы и параграфы могут выделяться либо по проблемному принципу (в таком случае в каждом разделе рассматривается определенный аспект изучаемой темы), либо по хронологическому (каждому разделу соответствует определенный этап в истории изучаемого явления, разделы следуют друг за другом в хронологическом порядке). На практике часто применяется смешанный, проблемно-хронологический принцип.

Работа над текстом курсовой работы

В процессе написания курсовой работы рекомендуется с периодичностью, установленной плане работ, отсылать готовые разделы курсовой научному руководителю, а так же планировать и организовывать очные консультации с ним. 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. 2.3. 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 бакалавра:

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

Главной целью написания курсовой работы для студентов бакалавриата является развитие и демонстрация первичных навыков самостоятельного решения научно-исследовательских задач на основе собранного теоретического и практического материала. Разработав с научным руководителем окончательную формулировку темы, определив решаемую цель, задачи и основную проблему работы, студент приступает к подбору, систематизации источников и исторической литературы по выбранной теме. Изучение научной литературы – это серьезная работа. Изучение литературы по выбранной теме следует начинать с общих работ, чтобы получить представление об основных вопросах, к которым примыкает избранная тема, а затем уже вести поиск нового

материала. Приступая к собиранию материала, следует уяснить, что существует сплошное чтение, когда надо изучить всю книгу, и выборочное чтение, с поиском в книге лишь материала, необходимого для освещения вашего вопроса. При чтении следует стремиться не только к усвоению, но и к творческому восприятию материала. Очень важно научиться анализировать текст научного исследования или документа, выделяя при этом главные и второстепенные мысли уже в ходе самого чтения. Навыки анализа вырабатываются постепенно и только на основе практики. Иногда возникает ситуация, когда студент по результатам работы над курсовой работой в течение года и изучения внушительного объема литературы по теме исследования приходит к выводу, что есть необходимость уточнить/ограничить/переформулировать тему относительно того, как она выглядела изначально. Такого рода ситуация должна быть описана в заключении курсовой работы, а принятое решение - явным образом обосновано.

Объем курсовой работы студентов бакалавриата – 30-40 страниц (без приложений), в зависимости от характера и тематики бакалаврского исследования. Примерное соотношение между отдельными составными частями работы следующее: введение – 4-6 страниц, основная часть – 20-30 страниц, заключение – 2-3 страницы. Большую часть курсовой работы занимает основная часть. Всячески приветствуется апробация студентами основных положений курсовой работы на научно-практических конференциях, в виде статей в научных журналах, сборниках статей. Рекомендуется выстроить работу над курсовой работой бакалавра таким образом, чтобы собранный теоретический и практический материал мог стать серьезным заделом для написания выпускной квалификационной работы.

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

И.Ф. Ахметова, Л.Н. Каримова, Д.С. Мухьярова, Т.И. Политаева

ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ НА ОСНОВЕ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ БАШКИРСКОГО ТАНЦА

Учебно-методическое пособие

УФА
АЭТЕРНА
2024

УДК 37.017.4
ББК 74
ISBN 978-5-00177-875-2
А 95

*Печатается по решению учебно-методического совета кафедры
музыкального и хореографического образования
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы»*

Рецензенты

Р.С. Абдульманов, хореограф-репетитор ГААНТ им. Ф. Гаскарова,
Народный артист РБ, Заслуженный артист РФ
М.М. Заббарова, кандидат педагогических наук, доцент

Ахметова И.Ф., Каримова Л.Н., Мухьярова Д.И., Политаева Т.И.

**ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ НА ОСНОВЕ НАЦИОНАЛЬНО-
КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ БАШКИРСКОГО ТАНЦА: УЧЕБНО-
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ / И.Ф. АХМЕТОВА, Л.Н. КАРИМОВА,
Д.И. МУХЬЯРОВА, Т.И. ПОЛИТАЕВА. – УФА: АЭТЕРНА, 2024. –
78С.**

Данное учебно-методическое пособие посвящено вопросам воспитания детей на основе национально-культурных традиций в условиях творческого танцевального коллектива. В пособии раскрываются национально-культурные традиции башкирского танца, являющиеся основой для воспитания у детей любви к Родине, предложены формы и методы воспитания участников детского хореографического коллектива. Представленный материал основан на педагогическом опыте работы в Народном ансамбле танца «Кунгак» (г. Мелеуз, Республика Башкортостан) и детском хореографическом ансамбле «Вдохновение» (МБУ ДО «Детская школа искусств» МР Благоварский район Республика Башкортостан), он окажет методическую помощь педагогам-хореографам, а также студентам направления «Педагогическое образование».

УДК 37.017.4
ББК 74
ISBN 978-5-00177-875-2
А 95

© И.Ф. Ахметова, Л.Н. Каримова,
Д.С. Мухьярова, Т.И. Политаева, 2024
© Аэтерна, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
1. Национально-культурные традиции башкирского народа как источник развития личности	7
2. Национально-культурные традиции башкирского танца	10
3. Изучение башкирского народного танца как фактор развития интереса к национально-культурным традициям башкирского народа	18
4. Содержание, формы и методы развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа на основе изучения народного танца	28
5. Инструменты диагностики развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа в процессе занятий народным танцем	33
6. Учебный курс «Традиции башкирского танца»	40
7. Воспитание любви к Родине у детей как основа для сохранения национально-культурных традиций	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
БИБЛИОГРАФИЯ	54
ПРИЛОЖЕНИЯ	61

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Российское образование в качестве своего приоритета всегда выдвигало формирование всесторонне развитой личности и воспитание собственно самого человека. Основой данного приоритета служит духовно-нравственная культура, воспитание которой наиболее эффективно осуществлять, опираясь на народные (национальные) традиции.

Значение народной педагогики и национального фактора в искусстве в теории признается всеми без исключения. Однако на практике часто приходится сталкиваться с отражением национального колорита лишь во внешнем, колористическом или языковом моменте. На наш взгляд, важно увлечь детей изучением народного танца, дать им возможность ощутить через музыку и хореографию красоту национального темперамента, тем самым разбудив в них глубинный интерес к познанию национально-культурных традиций народа.

В отечественной и зарубежной психологической, педагогической, социологической, философской науке данная проблема изучалась в разном контексте. О важности организации воспитательного процесса с опорой на народную культуру говорили Б.Р.Афанасьев, К.Ш. Ахияров, В.И. Баймурзина, А.В. Бердяев, Г.Н. Волков, И.А. Ильин, Л.Н. Толстой, К.Д. Ушинский, В.А. Сухомлинский и др.

Ученые этнопсихологи П.И. Гнатенко, Л.О. Кострюкова, А.И. Крупнов, В.Г. Крысько Т.Г. Стефаненко, Х.Х. Хадиков и др. рассматривали ее с точки зрения анализа национально-психологических особенностей характера человека; социологи Ю.В. Арутюнян, А.О. Бороноев, Л.М. Дробижева, А.А. Сусоколов осуществляли поиск решения социологических проблем межнациональных отношений в России и странах независимых государств.

Вопросы воспитания детей на фольклорных традициях достаточно развернуто и разносторонне представлены в трудах отечественных и зарубежных фольклористов и педагогов-музыкантов Н.В. Ахметжановой, Б. Бартока, Н.Ф. Гариповой, Л.М. Кашаповой, З. Кодая, К. Орфа, С.Г. Рыбакова, М.И. Султанова, Р.С. Сулейманова и др.

В течении столетий одним из универсальных средств воспитания было и остается искусство, передающее целостную картину мира в единстве мысли и чувства, в концепции эмоциональных образов. В ходе исторического формирования искусство предстает как хранитель нравственного опыта людей. Педагогические возможности искусства в эстетическом и нравственном воспитании отмечали многие видные ученые и педагоги. Так, А.В. Азарова, А.И. Мурзин, И.Л. Нестерович прослеживают генезис развития патриотизма как общественного явления, который берет начало «от любви и уважения к семье, к месту рождения и жительства, общине, соотечественникам и, продолжая

развиваться, доходит до государственного патриотизма - любви к государству».

Одним из средств воспитания подрастающего поколения является искусство танца. Научные работы и учебно-методические разработки педагогов-хореографов (Г.П. Гусев, В.М.Красовская, А.А. Климов, А.В. Лопухов, Т.С. Ткаченко, В.И. Уральская, Т.А. Устинова, А.В. Ширяев и др.) раскрывают отдельные аспекты обучения народному танцу, методике его преподавания на разных ступенях хореографического образования.

В живых образах танца народ демонстрировал, каковым бы он желал созидать человека, какие особенности нрава достойны подражания, которые примеры, действия и отношений преимущественны. Проанализировав характер движений, пространственное выстраивание танца, его ритмический рисунок, характерные черты одежды, дети имеют возможность расширить познания в географии, истории, культуре и этнографии народа.

Обучение танцам позволяет осознавать и формировать красоту, нравственные свойства личности, образное мышление и воображение. Примеры народной хореографии, изучаемые на занятиях, восстанавливают личные этнические связи детей, прививают этническую толерантность. Нет сомнения в том, что в результате целенаправленной воспитательной работы по обучению башкирскому танцу у детей должны сформироваться элементы любви, гражданственности и чувства патриотизма. Ведь хореографическое народное искусство подразумевает формирование не только мелодических и моторных способностей, однако и закладывает основные принципы нравственной культуры: основные принципы этикета и грамотного поведения в обществе, предоставляют понимание о духовно-нравственных качествах личности.

Данное учебно-методическое пособие посвящено вопросам воспитания детей на основе национально-культурных традиций в условиях творческого танцевального коллектива.

В пособии рассматриваются вопросы развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа на основе изучения народного танца. В параграфах представлено раскрытие проблемы развития интереса детей с позиций различных ученых, выявление национально-культурных традиций башкирского народа как источник развития личности, раскрытие потенциала башкирского народного танца как источника для развития интереса к национально-культурным традициям башкирского народа. Разработаны наиболее эффективные содержание, формы и методы, которые способствуют развитию интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа на основе изучения народного танца. Предложены инструменты диагностики выявления уровня развитости интереса детей

к национально-культурным традициям башкирского народа в процессе занятий народным танцем.

Также в пособии поднимается актуальная, являющаяся важнейшей для современного воспитательного процесса проблема воспитания любви к Родине на основе изучения национальных традиций башкирского танца. Ее направленность на достижение национального идеала связана с необходимостью воспитания высоконравственных, ответственных перед своей Отчизной граждан. В целом формирование любви к Родине раскрывается при воспитании ребенка через важнейшие нравственные ценности, такие как патриотизм, любовь к Родине, малой Родине, Отечеству, чувство долга и ответственности перед своей страной, осознание себя гражданином своей страны. В пособии раскрываются национально-культурные традиции башкирского танца, являющиеся основой для воспитания у детей любви к Родине, предложены формы и методы воспитания участников детского хореографического коллектива, а также разработанный учебный курс «Традиции башкирского танца».

1. Национально-культурные традиции башкирского народа как источник развития личности

Изучение, сохранение и преумножение национальной культуры, передача ее молодому поколению является актуальной проблемой для любого народа и страны в целом. На современном этапе развития общества данные вопросы приобрели еще более острый характер. В связи с этим в области образования необходимо осуществлять особые подходы к воспитанию, подразумевающие взаимодействие педагогики с культурными традициями народа, а также учета особенностей и закономерностей народного (этнического) воспитания.

Безусловно, развитие интереса у детей к национально-культурным традициям башкирского народа, к его духовным ценностям считается одним из основных принципов национального образования. Башкортостан является многонациональной республикой, отличающейся поликультурной средой. Тем не менее, башкирские национально-культурные традиции представлены в республике наиболее ярко, т.к. башкиры являются представителями коренного народа республики.

Во все времена у башкир основной целью воспитания являлась забота о сохранении, укреплении и развитии добрых народных обычаев и традиций, забота о передаче подрастающим поколениям положительного опыта, накопленного предшествующими поколениями, воспитание такого человека, который мог бы жить в полном органическом согласии с природой, поскольку нарушение этого согласия несет всему разрушение и смерть. «Будешь добр к природе, тогда и природа будет добра к тебе», гласит народная башкирская пословица.

Для раскрытия основного вопроса параграфа, рассмотрим понятие «национально-культурные традиции башкирского народа». «Традициями», согласно Большому энциклопедическому словарю, называют «элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени» [22].

Изучение исторических аспектов становления национально-культурных традиций башкирского народа показывают, что существует две версии источника их возникновения – это бытование народа и религиозные обычаи.

Башкиры издревле являлись полукочевым народом, населяющим обширную территорию на Южном Урале. Основным занятием башкирского народа было скотоводство, связанное с сезонным перемещением населения вслед за табунами лошадей и отарами овец на пастбища. Подобный образ жизни способствовал формированию

самобытной культуры, традиций, обычаев и своеобразной национальной кухни [48, с.34].

Истоки башкирских традиций и обычаев исходят к историческим корням народа, его верованиям, уровню образованности и познаниям об окружающем мире. На протяжении истории башкирам было необходимо рационально вести хозяйство, выработать и соблюдать нормы морали и нравственности, для этого были выработаны и развивались определенные социальные нормы поведения. Все это наложило свои особенности на народные обычаи [73, с.27].

На территории Южного Урала и степей вокруг него проживало много народов, оказавших влияние и на обычаи и традиции башкир. Начало первого тысячелетия ознаменовалось приходом монгольских племён, которые оказали большое внимание на культуру и внешний облик башкир. После того как Золотая Орда была разгромлена, башкиры попали под власть трёх ханств - Сибирского, Ногайского и Казанского. Становление башкирского народа завершилось в IX-X веках н. э., а после присоединения к Московскому государству в XV веке башкиры сплотились и утвердилось название территории, заселенной народом – Башкирия [48, с. 245].

В семейном быту и народных празднествах башкирского народа до конца XIX века ярко проявили пережитки патриархального строя, естественно при этом присутствовал оттенок обычай мусульманского шариата, особенно усердно он внедрялся самим мусульманским духовенством [74, с. 37]

В настоящее время содержание семейных обычаев изменилось, в них сократились архаические черты, увеличиваются социально-бытовые элементы, но их значение в жизни человека осталось прежним. Возрождаются многие мусульманские обряды, воспринимаемые часто как национальные башкирские [73].

В современной Башкирии большое значение уделяется традиционному укладу, все национальные праздники празднуются в масштабе республики. А в древности обрядами сопровождалась все самые значимые для человека события – рождение ребенка, свадьба, похороны.

В традиционной культуре башкирского народа можно выделить бесконечное множество традиций и обычаев, связанных с важными событиями жизни отдельного человека, семьи и всего общества, с религиозными или национальными праздникам, природными явлениями.

Башкирский народ, являясь колоритным, самобытным и очень гостеприимным народом, славится яркими самобытными башкирскими традициями и обычаями, которые не потеряли своей актуальности и по сей день.

Исследователи отмечают, что башкирской семье характерен патриархат, обязанности женщины и мужчины строго распределены.

Родители любят своих детей и рады их появлению на свет, у башкир развит культ почитания старших [78, с. 8].

Древние законы гостеприимства до сих пор чтут и уважают в Башкортостане. К приходу гостей, даже незваных, накрывают богатый стол, а уезжающих – одаривают подарками. Необычна традиция преподносить богатые дары грудному ребенку гостей – считается, что его необходимо задобрить, ведь малыш, в отличие от своих старших родственников, ничего не может съесть в доме хозяина, а значит, может его проклясть [96, с. 45].

Поскольку считалось, что от женщины исходит вредоносная магия, то ей нельзя было пересекать дорогу мужчине (даже мальчику), не рекомендовали посещать мечети (молиться дома), посещать кладбища [48, с. 139]. Данные традиции до настоящего времени имеют место в башкирских селах и деревнях.

Посещая мечеть, башкир, как и всякий мусульманин, должен следить за тем, чтобы переступить её порог правой ногой, а выходя из мечети – переступить порог левой ногой. Во время поста весь день запрещается пить и есть, можно только глотать слюну. Кто не может (исключая больных и детей), вовремя выдержать пост – может это сделать в другое время [73, с.82].

Обычай взаимопомощи у башкирского народа считается традиционным, например, *каз әмәһе*. Взаимопомощь заключается, в частности, оказанием помощи в заготовке тушек гусей, уток. Обряд *Каз умаһэ* проводится зимой или осенью при установлении снежного покрова. Приглашаются девушки и молодые женщины (чаще невестки). После обработки тушек птиц их полощут на водоёме. В домах готовится чаепитие с блинами на гусином жиру, вечером - праздничное угощение из гусиного мяса и потрохов. К столу подают бал, бузу, баурсак, чак-чак, бешбармак, блины, пекут балеш (пирог) с гусиными потрохами [96, с.167].

Праздничная культура башкир очень интересна, она насыщена разными башкирскими народными праздниками. Один из наиболее древних является *йы-йын* (народное собрание). На таких башкирских праздниках-собраниях поднимались серьезные вопросы, касающиеся мира и войны, решались территориальные вопросы, например пределы родоплеменных границ, урегулировались спорные моменты. После решения важных вопросов на народных собраниях устраивался праздник.

Наиболее популярным народным башкирским праздником и сегодня не потерявшим своей привлекательности является *сабантуй*. *Сабантуй* в древности праздновали непосредственно в день перекочевки с зимнего пастбища на летнее. Особое внимание на празднике отводилось военно-спортивным играм, раскрытию молодых батыров, защитников рода, племени, народа. Распорядителями праздника всегда были

аксакалы, они занимали за праздничным майданом наиболее почетные места.

Наиболее значимые для мусульман праздники – Ураза-байрам и Курбан-байрам. Все торжества, имеющие отношение к исламу, отмечаются по мусульманскому лунному календарю.

Таким образом, национально-культурные традиции башкирского народа – это обычаи, праздники, обряды и принципы, передающиеся из поколения в поколение и характеризующие культуру и идентичность башкирского народа. Они являются важным звеном формирования и поддержания национальной идентичности и сознания, ценностью, непрерывно передающей наследие предков настоящим и будущим поколениям, тем самым являясь источником развития личности.

2. Национально-культурные традиции башкирского танца

Народный танец - это фундамент художественного искусства, эстетического воспитания детей. Он отлично сочетает в себе средства музыкального, пластичного, духовного и физического развития.

Башкирская народная хореография представляет собой целостное и органичное наследие, богатое историей и временем. Это одна из самых выразительных форм башкирского народного творчества, которая переносит в себе мудрость и связь многих поколений башкирского народа. Для детей особенно важно познакомиться с этой национальной культурой, ведь она является настоящим сокровищем, которое продолжает жить и развиваться. Представление о башкирской народной хореографии не только поможет детям узнать свою историю, но и расширит их возможности для экспрессии и самовыражения.

Рассмотрим национально-культурные традиции башкирского танца.

Башкиры — один из автохтонных народов Южного Урала. Как и любой другой народ, башкиры имеют древнее богатое фольклорное наследие, хранит свои тайны, сказки, былины, легенды. В древности танцы исполнялись по праздникам, играли ключевую роль в ритуалах, заряжая воинов, охотников и шаманов необходимой силой и энергией. Все это отражается в народных танцах, где переплетаются реальность и вымысел, остроумие и волшебство. Историческое прошлое народа, общественно-эстетические и эстетические идеалы нашли отражение в народном творчестве. Танцы в старину имели несколько функций: церемониальную, праздничную, охотничью и военную [95, с. 101].

Танец - особая форма самовыражения, которая тесно связана с жизнью и образом жизни народа. Он является не только развлечением, но и настоящим художественным выражением характера этого народа. Башкирский народный танец не исключение. Его характер и форма зародились много веков назад, прославляя красоту и мощь башкирской

культуры. Из года в год народ привносил в танец свою неповторимость и неповторимость, делая его совершеннее и глубже по смыслу.

Танец как вид искусства сопровождал людей в повседневной жизни с незапамятных времен. Через танец можно поговорить друг с другом, передать свои чувства и эмоции. Танец обладает своим уникальным языком и выразительными средствами, которые помогают передать различные эмоции и идеи. Великолепие изящных движений, яркие жесты, энергичные ритмы, юмористические линии, дифирамбы, безделушки, музыка и национальные маскарадные костюмы - все это является элементами танца. Независимо от жизненной ситуации, всегда найдется подходящий танец, который поможет выразить наши чувства и настроение. Танец имеет свою специфическую мелодию, характерные национальные костюмы, четкий ритм исполнения и неповторимый сюжет. Искусство танца тесно связано с костюмами, речью, музыкой, изобразительным и декоративным искусством, создавая гармоничное единство [94, с. 120].

Башкиры были язычниками до XIV века, затем приняв ислам, стали мусульманами. Религия запрещала многое и сурово наказывала ослушавшихся. Танец стал одним из запретных занятий в обществе. Для женщин положение ухудшилось, и социальные и имущественные неравенства замедлили процесс развития и улучшения народного танца. Высшие духовные круги мусульман придерживались жестких религиозных законов, не оставляя места для свободного выражения через танец. Следы язычества проявлялись народных празднествах, играх и танцах. Однако, народная хореография перестала развиваться, поскольку женщинам было запрещено свободно общаться с мужчинами как в повседневной жизни, так и на праздниках. Со временем начались ритуальные массовые выступления. Танцы нашли отклик на особенности экономической жизни, образное восприятие окружающего мира. Люди издавна наблюдали за природой и животными, поэтому прекрасно знали повадки животных и птиц [99, с. 33].

Среди башкирских танцев различают мужские и женские, сольные и коллективные танцы. Каждый танцор обладал уникальной техникой и стилем исполнения, принося в танец нечто своё, новое и особенное. Возьмем, например, танец «Байык», у него неисчислимо количество вариантов: «Байытс» (мужское имя), «Урман Байы» (лесной Байык), «Ушан Байык», «Карт Байык» (старый Байык). На сцене появлялся танцор зрелого возраста, который с помощью выразительных приемов танца и движений мог рассказать зрителям богатую историю своего народа, поведать о подвигах, борьбе и жизни [93, с. 169].

Исполнение танца мужчинами выглядело как соперничество друг с другом. Выбор движений, скорость, темп танца и чувство ритма должны быть лучше, чем у соперника. В мужских танцах чтится свобода, свобода, характер и активность движений. Глядя на башкирские мужские

танцы, можно почувствовать полет, стремление к небу, схожее с тем, что испытывают хищные птицы и животные. Особый стиль и темперамент каждого движения рук мужчин в танцах создают атмосферу стародавности и древности. Исторические корни этих поз уходят далеко исходя из имитации прыжков на лошадях, используя движения, подражающие рывкам уздечки и размахиваниям кнутом. Башкирские танцы вероятно нашли свои корни в быту и жизни степных народов, во временах борьбы с врагами. Именно эти факторы оказали огромное влияние на содержание и выразительность башкирских танцев. Военская традиция кочевников и подвиги башкир против феодального и колониального гнета усилили воинственность поз, мужественные осанку, устойчивую жестикуляцию, строгий ритм и энергичные дробы, характерные для народных танцев.

Башкирские мужские танцы являются не только культурным явлением, но и живым отражением истории и души башкирского народа. Стремительные движения танцоров, подобные легкому полету, передают энергию и страсть, обращая нас в прошлое и погружая во вселенную башкирских традиций и танцевального наследия [95, с. 229].

Женские танцы отличались от мужских. Выразительные средства и манера исполнения в женском исполнении были очень скромными, нежными и медленными. Лицо в танце было закрыто платком. Взгляд скромно опущен. При исполнении танца невозможно было улыбаться, выражать радость, даже совершать легкие прыжки. Медленный и легкий шаг были основными танцевальными движениями башкирки. В женском исполнении большее значение придавалось движениям рук и плеч, которые несли больший смысл. В танцах были показаны различные трудовые процессы. Женщины исполняли свои танцы без лишних глаз и свидетелей. Летом они уходили высоко в горы. Зимой такой возможности не было, поэтому девушки приглашали друг друга к себе домой, когда родителей не было дома, и исполняли сольные танцы. Танцы девочек были более свободными по технике исполнения, чем танцы взрослых женщин. Каждая девушка стремилась «показать себя», свою манеру исполнения, пластику, выразительность и мастерство. Совместная работа часто объединяла женщин. Для них это была прекрасная возможность расслабиться и потанцевать. Женщины танцевали сольно и группами.

Женский танец в Башкортостане представлял собой уникальное искусство, состоящее из трех-шести фигур. Одним из разновидностей такого танца были танцы с названием «Кейез басыу», в переводе означающим «Изготовление войлока». Этот танец практиковался в двух регионах Башкортостана - Ишимбае и Бурзянском районе, еще одним популярным танцем был «Карши бееу», в переводе означающий «Лицом к лицу». Этот танец практиковался в Абзелиловских районах Башкортостана. Танец молодых девушек – это молодость и кокетство.

Движения плеч и щелчки пальцев присутствовали в каждом танце, в каждом образе башкирской красавицы. Популярностью пользовались девичьи танцы «Муглифа», «Зарифа», «Гульназира» [91].

Известный путешественник И.И. Лепехин, посетив Республику Башкирию, наблюдал за танцами башкир: «В своем танце башкиры стараются выразить движениями тела слова, содержащиеся в песне» [26, с. 496].

В танцах всегда присутствует сюжет: трагический, комический, героический или бытовой. Из него создаются образы для исполнителей. При этом башкирский танец лаконичен и динамичен по своему стилю. Его сила – в элегантности, изяществе и производительности. Еще в далеком прошлом наши предки сформировали пластичность и устойчивость башкирских танцевальных движений. Устойчивость танцевальных традиций определила и своеобразие хореографической культуры башкирского народа.

Сольный танец – наиболее развитая форма в башкирской народной хореографии. Эти танцы имеют более широкую тематику: охотничьи, свадебные, игровые, военные. Преимущество отдавалось дуэтным танцам – соревнованиям, в которых исполнители соревновались друг с другом. Танцы различных групп башкир, имея единую пластическую основу, характеризуются рядом отличительных особенностей. Это можно интерпретировать как сложность этнического развития народа, а также природно-географические особенности региона, обусловившие различия в экономической структуре разных этнографических районов Башкирии. По особенностям башкирской хореографической культуры на востоке выделяются три региона: юго-восточный, северо-восточный и зауральский. Некоторые черты характерны для горных башкир юго-восточного региона. Различия в хореографической культуре местных групп башкир формировались, скорее всего, в течение длительного периода времени.

В конце XIX века материальная и духовная культура претерпела сильные изменения, что привело к превращению башкирского танцевального искусства в определенное эстетическое явление [80, с. 632].

Материальная и духовная культура в конце перетерпела XIX века сильные изменения, они повлекли за собой превращение башкирского танцевального искусства в определенно эстетическое явление с доминированием игровых мотивов. У народного танца ослабла связь с традиционными обрядами, в составе которых они присутствовали в прошлом, в иной хозяйственно-культурной сфере. Наиболее подобно у восточных башкир прослеживаются в семейно-бытовой обрядности. В силу устойчивости патриархальных традиций в семейном быту связанный с ними комплекс обрядов сохранился достаточно полно [26, с. 23].

Во всей восточной Башкирии свадебные обряды имеют сходство. Однако, следует отметить, что архаичные черты постепенно сокращаются не только в общественной сфере, но и в семейно-бытовых обрядах, причем это явление наблюдается в основном на юго-востоке, в Зауралье Челябинской области, на северо-востоке и на западе Башкирии. Также в этой последовательности можно отследить ослабление связи танцев с обрядами. В однородной башкирской культуре явно прослеживаются региональные отличия, особенно в обрядах, где ранее доминировали танцы. Древние языческие празднества также тесно связаны с шумными плясками, музыкой, словом и изобразительным искусством [38, с. 208].

Со временем, примерно к окончанию XIX века исламская религия поспособствовала тому, что праздники стали проводится более спокойно, без шумных плясок.

Как рассказывают М.К. Рахматуллина и Х.К. Сибгатуллина, два известных жители деревни Большой Бретьяк Буздянского района, всегда были в центре внимания на осенних гостеваниях. Неотъемлемой частью этих мероприятий были пляски и песни, которые создавали неповторимую атмосферу радости и веселья. Независимо от места проведения, форма празднества при гостеваниях всегда была очень похожа. Каждый приглашённый гость обязательно должен был устроить ответное угощение, что являлось неотъемлемой частью традиций.

Однако, стоит отметить любопытный факт - у западных башкир трудовая помощь не олицетворялась плясками, хотя их присутствие на праздниках было все равно приветствовано и причиняло массу удовольствия. Особенностью гостеваний было то, что только мужчины участвовали в веселье, в то время как женщины, после традиционной трапезы, предпочитали возвращаться к своим домам [72, с. 90].

Хороводный танец включал в себя закрытый круг, в котором танцующие либо держались за руки, либо клали руки на плечи друг друга, либо, сцепившись локтями, быстро кружились, совершая энергичные ритмичные движения. Временами хороводы сопровождалась песнями-скачками. В башкирских сказках, эпических произведениях и легендах женщины часто превращались в птиц, преимущественно в кукушек, голубей и уток. Обрядовые танцы были тесно связаны с женским празднеством под названием «Воронья каша».

На этом празднике исполнялись танцы под названием «Круговая пляска», в ходе которых женщины и девушки подражали птицам. По восточному башкирскому обычаю танец «Воронья каша» означал приход Нового года. Молодые женщины и девушки украшали деревья разноцветными лоскутками, монетами, бусами и платками, затем вокруг них ходили и говорили: «Пусть будет достаток пищи и для людей, и для птиц!». Дети также подражали птицам, забирались высоко на деревья и

предлагали пшеничную кашу, после чего исполнялись ритуальные танцы. Связь этого танца с обрядом говорит о его важности в прошлом. Круг у башкир являлся своего рода защитой от злых сил, болезней и горестей [91].

На празднике «Воронья каша» люди украшали леса цветами, к веткам деревьев прикреплялись концы платки. На свадьбах молодой семье желали благополучия, поэтому в основу свадебного танца была взята мизансцена в форме круга, как дань традициям.

У многих народов считается, что круг может оградить от злых сил. Существовали особенные танцы, которые исполняли на свадьбах. Среди них были «Сбор дикого лука», «Жалобы невестки», «Гостинцы» и «Танец невестки». Все они имели строгую последовательность. Также в танцах присутствовал момент соперничества между новыми родственниками. «Пляска с деревянной кадкой» и «Лицом к лицу», а также «Свадебные гостинцы» основывались на традиционных плясовых движениях. «Сенляу» представлял собой свадебный обряд, который занимал почетное место на торжестве. Он служил продолжением свадьбы и выполнялся в день проводов невесты в дом жениха. В этом обряде подружки невесты вставали в круг, брались за руки и простыми шагами ходили в правую сторону по кругу, петь прощальные песни [91, с. 124].

Танец «Северные амуры» является величественным и глубоким повествованием о принятии участия башкирских воинов и русского офицера в историческом событии - Отечественной войне 1812 года. Этот потрясающий ритуал объединяет движения, которые находятся в гармонии с башкирским и русским танцевальным традициями. При исполнении танца мы видим маршевый шаг, который символизирует дисциплину и смелость воинов, а также передает готовность выполнять указания своих командиров. Одновременно можно увидеть отдавание чести, которое является выражением уважения и почтения к соперникам во время борьбы. Данный жест является свидетельством того, что в рамках этого танца участники совмещают не только свои движения, но и свои ценности и убеждения. И последним, но не менее важным элементом, являются удары пятками, которые символизируют готовность участников выполнить любой приказ, несмотря на все трудности и опасности, стоящие перед ними.

«Такмак» так башкиры называют исполнение хоровода с песней. Ритм музыкальной игры и пляски часто выделяется общим похлопыванием в ладоши. Иногда хороводы водят под музыкальное сопровождение гармониста. Припевы цементируют песню, повышают ее эмоциональное звучание, организуют ритм и темп плясок [91, с. 88].

Танец и музыка имеют уникальную способность перенести нас в другой мир, позволяя выразить эмоции и передать историю без слов. В мире танцевальных песен существует особая категория, где движения

танцоров отображают содержание песни. Эти композиции особенно привлекательны для слушателей, так как они рассказывают историю о жизненных событиях отдельных людей. Интересно, что песня и танец в таких случаях получают название по имени этого человека.

Таким образом, хореографическая культура башкир имеет много общих черт с другими народами, являющихся результатом этнокультурного взаимодействия народов. Изучение хореографической лексики башкирских танцев позволило нам выявить общие танцевальные аналоги. Среди них можно отметить дробный ход, притопы, веревочку, простые дробы, галопы и шаг с полупальцев.

Народ сохранил самобытную хореографическую культуру, именно ту пластическую форму с манерой исполнения, где проявились особенности быта, традиций, национальный характер, основные черты жизненного уклада. Основываясь на слова и воспоминания современников XVIII-XIX веков, танец был неотъемлемой частью жизни башкир.

Оформление играет существенную роль в народных гуляниях, обрядах и семейных торжествах, особенно при наличии танцев. Под оформлением подразумевается украшение мест проведения праздничных мероприятий, а также использование различных атрибутов во время танцев. К таким атрибутам могут относиться кнуты, платки, кольца, веревки, разноцветные кисти, шали и т. д. Одинаково важны такие детали, как браслеты, подвески и предметы декоративно-прикладного искусства. Все это вместе создает впечатляющую атмосферу и делает праздники запоминающимися событиями для участников.

Красочные платья с оборками, украшенные атласными лентами, разноцветными полосками, аппликациями и узорами, придали празднику неповторимый колорит. Женщины с изящностью и тщательностью украшали свои платья вышивкой из ярких шерстяных ниток, используя тамбурный шов. Нежные цвета и живописные мотивы создавали наряды, напоминающие настоящие произведения искусства. На вершину утонченности надевались камзолы, добавляющие одежде изысканности и элегантности. Праздничные наряды не только подчеркивали женственность носительницы, но и отражали ее индивидуальность и творческую натуру, создавая неповторимый образ, который привлекал взгляды всех присутствующих и оставался в памяти надолго.

Многие атрибуты праздника имели символическое значение; их изготавливали женщины заранее. Среди них были кисти из разноцветных ниток, вышитые платочки, нанизанные на нитку монеты и лоскутки ткани. Внимательно подбирая материалы и цвета, женщины создавали настоящие произведения искусства, заполняя своими руками

каждый элемент. А потом все это развешивалось на ветвях деревьев, чтобы имитировать плодородие в наступающем году [72, с. 90].

Такие части одежды, как платки и полотенца, играли важную роль на праздниках и обрядах. Например, на полотенце «сабантуе» оно было символом благополучия и плодородия, и считалось самым ценным призом. Его также использовали в различных играх и танцах во время соревнований. После «сабантуя» девочки дарили мальчикам шарфы. Этот вид подарков был одним из основных на праздниках, свадьбах и других семейных торжествах. Особую роль играли свадебная одежда, атрибуты и подарки. Например, невеста дарила жениху рубашку, украшенную вышивкой по воротнику и рукавам, а также тканые брюки и тюбетейку. Цвет одежды также играл важную роль в свадебных нарядах. Чаще всего использовались яркие цвета, такие как красный, синий, фиолетовый и зеленый. Жених подпоясывался красным поясом, а свадебный пояс невесты шился из ярких лоскутков. Когда невесте завязывали пояс, свекровь танцевала вокруг нее, распевая поучительную песню [72, с. 89].

Платок выполнял функцию симпатии в предсвадебном обряде. Рядом с девушками танцевал молодой человек, держа в руках носовой платок. Одна из девушек, которой понравился юноша, вошла в круг и, взяв в руки свободные концы шарфа, танцевала с юношей. Платок как бы связывал юношу и девушку, обозначая их согласие на брак.

Сегодня появилось много стилизованных изделий, стали использовать ткани полегче, длина платьев стала короче, но создатели-производители костюмов все же сохраняют традиционный национальный покрой, цветовую гамму, форму головного убора. Орнамент и узоры на вышивке остаются неизменными и в наши дни, так как именно они передают глубину и красоту постановки, и танец не теряет смысл и идею, которые были заложены в него многие столетия назад.

Башкирские танцевальные мелодии состоят из двух четырехдольных фраз, повторяющихся дважды. Музыкальный размер, как правило, 2/4. Танцы исполняются под аккомпанемент курая, домры, ударных инструментов, вокального сопровождения, песни.

Дополнительный аккомпанемент создавался топотом ног по твёрдому полу; звоном серебряных монет и подвесок на руках, пальцах, нагрудниках. В конце XIX - начале XX века с появлением в быту башкир таких инструментов как русская тальянка и скрипка, а в восточном Башкортостане – домры, башкиры стали подыгрывали на этих инструментах, однако все же чаще ритм танца поддерживался аплодисментами.

3. Изучение башкирского народного танца как фактор развития интереса к национально-культурным традициям башкирского народа

Национально-культурные традиции формируются на основе творчества многих поколений, можно сказать, являются его результатом, т.к. в них заложен колоссальный исторический, духовный и эстетический опыт. Одной из ключевых задач современного образования заключается в сохранении этого опыта, передаче его молодому поколению, формировании интереса к его изучению.

О значимости приобщения детей с раннего возраста к народно-культурным традициям своего народа и построения процесса воспитания и образования на его основе находим в трудах многих ученых и педагогов-практиков А.В.Бердяева, Я.А. Коменского, А.С. Макаренко, К.Д. Ушинского и др. По словам В.А. Сухомлинского детская душа очень тонко чувствует родное слово и музыкальную интонацию. Они являются мощными триггерами всего самого близкого и родного. И именно посредством их можно воспитать в ребенке высокий уровень культуры, эстетического и художественного вкуса, духовность и нравственность.

Постижение и преумножение исконно национальной культуры на основе освоения башкирской танцевальной культуры является актуальной проблемой для любого народа и страны в целом. На современном этапе развития общества данные вопросы приобрели еще более острый характер. Народный танец открывает возможность решать обозначенные проблемы, важно только правильно организовать работу в детском творческом коллективе, увлечь детей самим процессом, раскрыть через музыку и хореографию красоту национального темперамента, разбудив в детях глубинный интерес к познанию национально-культурных традиций народа. Лишь при таких условиях народный танец станет уникальным источником развития личности и будет способствовать сохранению национально-культурных достижений народа.

Проблема формирования интереса к национально-культурным традициям своего народа в настоящее время в нашей стране является одной из приоритетных задач, поставленных на самом высоком уровне. В Конституции РФ закреплено положение о том, что культурная самобытность народов и этнических общностей РФ находится под защитой государства. Государство же выступает гарантом сохранения этнокультурного и языкового многообразия всех народов, населяющих нашу страну [35].

Рассмотрим трактовку понятия «интерес» в психолого-педагогической литературе.

Сущность и структура понятия «интерес» находит достаточно широкое освещение в философской, социологической и психолого-педагогической литературе.

С позиции философии «интерес» представляет собой потребности и ценности, проникающие в различные сферы жизнедеятельности человека. В связи с этим с точки зрения философской науки, разнообразие интересов личности представляет широкий спектр отражения в них социальной жизни, включая науку, искусство, технику и культуру.

Социология представляет интерес с позиций социальной, этической и эстетической жизни общества и человека (А.Г. Здравомыслов, Г.И. Гак и др.). Ученые-социологи определяют интерес как «единство выражения, проявления внутренней сущности субъекта и отражения объективного мира, совокупности материальных и духовных ценностей человеческой культуры в сознании субъекта. Они утверждают, что данный феномен содействует слиянию индивидуально-личных и социально-общественных ценностей, что является объектом собственно людских стремлений и желаний [там же].

Большая Советская энциклопедия, раскрывая понятие «интерес с социальной позиции трактует его как «причину социальных действий, событий, свершений» [16, с. 37], которые реализованы посредством побуждений, мотивов, помыслов, определенных личностей, социальных групп людей, классов». Следствием этого, согласно А.Ю. Дейкиной [27], является один из приоритетных вопросов социологии с прошлого столетия «объективно-субъективный характер интереса, разграничение реальных интересов людей и их представлений об этих интересах» [27, с. 214].

Познавательный интерес с точки зрения психологии представляет собой важнейшую сферу общего интереса и заключается в определенном свойстве личности, которое подталкивает ее к познанию окружающей действительности, не ограниченном только лишь потребностью биологической и социальной ориентировки в реальности, но и в выражении определенного отношения к изучению и постижению многообразия мироустройства, к отражению в сознании сущностных сторон, причинно-следственных связей, закономерностей [41, с. 25]. Согласно Г.И. Щукиной, познавательный интерес заключается в «активной познавательной направленности человека на тот или иной предмет» [61, с. 12]. Ученый отмечает, что, прежде всего интерес связан с явлением или деятельностью, которая характеризуется обязательно позитивным эмоциональным отношением.

Изучение научной литературы по проблеме интереса показывает, что существуют деление интересов в зависимости от их содержания и направленности. Согласно классификации интересов И.П. Павлова

различают духовные, общественные и математические интересы. Первые из них означают наиболее высокую степень развития личности.

Наиболее полная классификация представлена в научных трудах Г.И. Щукиной. Так, она выделяет непосредственный и опосредованный интересы [61, с. 14].

Непосредственный интерес характеризуется интереса непосредственно к процессу деятельности, т.е. нравится сам процесс познания, добывать и овладевать знаниями. Опосредованный интерес характеризуется потребностью к достижению результатов деятельности. Исходя из характеристик делаем вывод, что для развития личности и осуществления эффективной деятельности необходимо достижения взаимосвязанного существования обоих видов интересов, и непосредственного, и опосредованного (Рис.1).

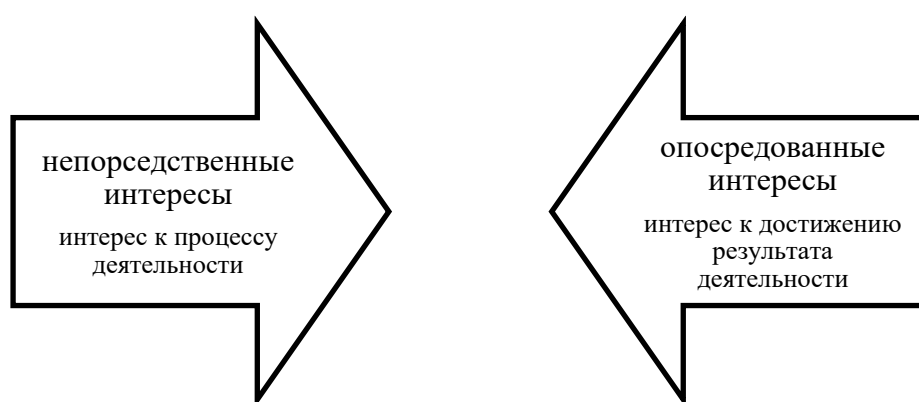


Рис. 1. Виды интересов

Г.И. Щукина также предлагает различать пассивные и активные интересы [61].

Пассивные интересы, когда интересы отличаются созерцательностью, как бы взглядом и интересом со стороны, не включаясь в процесс или же занимаясь увлеченно определенной деятельностью, не желает познать ее глубже, расширить свои навыки в ней, не проявляя инициативы.

Активные интересы характеризуются действенностью. Индивид старается не ограничивать себя выполнением только положенного функционала, он пытается овладеть объектом интереса в действии, находится в постоянном поиске его совершенствования. Этот вид интереса способствует личностному росту человека, т.к. познание происходит в деятельности, которой он увлечен и в которую он погружен.

Согласно, Г.И.Щукиной, познавательный интерес является основным видом интереса, т.к. включает в свое содержание функции психического образования, характеризуясь избирательностью характера, единством объективного и субъективного, и имеет

интеллектуальные и эмоционально-волевые структурные компоненты [61, с. 45].

Анализ познавательного интереса детей младшего школьного возраста, проведенный А.Н. Леонтьевым говорит о том, что становление познавательного интереса у школьников процесс сложный, включенный в общее развитие. Под его воздействием дети стараются найти что-то новое в предмете, привлекающем их внимание, пытаются более тесно связать его явления. Интересы имеют универсальное значение в жизни ребенка.

Например, по мнению психолога Л.С. Выготского, «лежат в основе всего культурного и психического развития ребенка» [15, с. 13]. Интерес отвечает за личностный способ включения субъекта в деятельность, формируя его отношение к этой деятельности и социальную позицию. Интерес обуславливает такой характер отражения объективной действительности, который ориентирует ребенка на точное, избирательное отношение к имеющимся обстоятельствам.

В научной литературе выделяют определенные этапы развития познавательного интереса (рис.2).



Рис. 2. Этапы развития познавательного интереса

Данные этапы развития интереса носят условный характер, но в то же время, свойственные им специфические признаки считаются общепризнанными. Перевод интереса на последующую ступень развития не означает исчезновение предыдущих, т.к. их функционирование продолжается одновременно с снова зародившимися формами.

По мнению Г.И. Щукиной этот процесс называется последовательные стадии развития, специфика которых выражена в параллельном существовании всех этапов, но на качественно новом уровне их соотношений и взаимосвязей [61, с. 38].

Рассмотрим каждый из этих уровней более подробно.

Любопытство – первоначальный уровень зарождения интереса как избирательного отношения к чему-либо, находящего выражение во внешнем проявлении, возникающим чаще всего в неожиданной ситуации, которая привлекла внимание индивида.

На этом уровне ребенок ограничивается направленностью на занимательность какого-либо предмета/ситуации. Занимательность как фактор выявления познавательного интереса может служить его

начальным толчком. Следовательно, нельзя говорить о подлинном стремлении к познанию.

Следующий уровень характеризуется как любознательность, подразумевает такое состояние человека, когда он стремится углубиться в суть предмета/ситуации, т.е. пересечь границы увиденного, погрузиться. Уровень любознательности всегда сопровождается эмоциями удивления, радости познания, желанием неустанно заниматься этой деятельностью. Поэтому любознательность считается устойчивым качеством личности и представляет собой важную ценность в ее развитии.

Следует отметить, что вторая (любознательность) и третья (познавательный интерес) стадии развития интереса это не врожденные свойства человека. А первая стадия (любопытство) возникает как элементарная реакция на новизну, в связи с чем характеризуется большей рефлексивностью, в отличие от стадии любознательности и стадии появления познавательного интереса, которые имеют более глубокую природу. В то же время без стадии любопытства формирование интереса невозможно.

Согласно В.Б. Бондаревскому, этапы развития интереса происходят в соответствии со следующими ступенями в рамках определенного предмета:

- занимательность изложения, вызывающая реакцию любопытства;
- любознательность;
- пробуждающийся интерес к предмету, рождающий потребность в знании [17, с. 47].

Обращаясь к исследованиям Л.И. Божович [15, с.168] отмечаем, что ученым выделено два ключевых типа познавательных интересов, которые в свою очередь представляют последовательность фаз его развития: ситуативный и эпизодический. Возникновение их связано с реакцией на внешние признаки предметов и явлений. Характеризуются они относительной неустойчивостью, хотя первый из них выполняет существенную роль в дальнейшем углублении познавательного интереса.

Более полная классификация представлена Г.И. Щукиной [61, с. 26], которая выделила три вида интереса, представленных на рис. 3.

В результате рассмотрения проблемы развития интереса личности, было уточнено определение понятия «интерес», которое представляет собой активную познавательную направленность индивида на определенный предмет, явление, деятельность. При этом в качестве объекта познавательного интереса выступает процесс познания, ориентированный на понимание сущности явлений через познание теоретических и научных основ определённых областей знаний.

Таким образом, сущность понятия «интерес» сводится к пониманию его как активной познавательной направленности личности ребенка к

тому или иному объекту, явлению или виду деятельности, которая вызывает у него позитивное эмоциональное отношение.

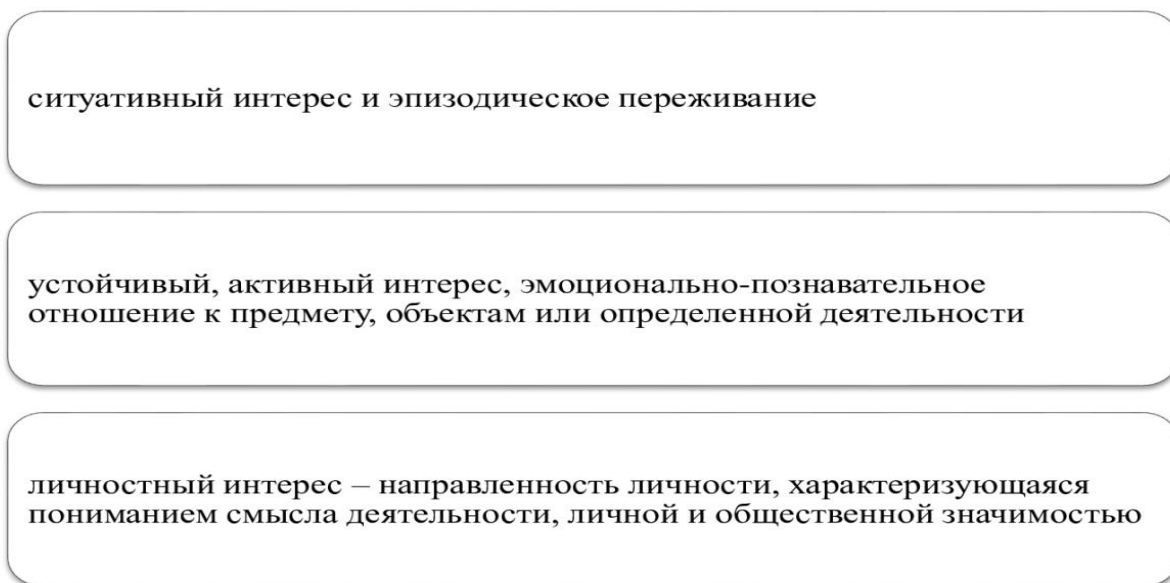


Рис. 3. Классификация видов интереса Г.И. Щукиной

Среди видов интереса выделяют четыре уровня глубины его проявления:

ситуативно-ограниченный, устойчиво-стабильный, активно-деятельностный, личностно-значимый.

Этапами развития интереса выступают следующие процессы: возникновение любопытства; углубление до любознательности; усиление интереса до уровня более глубокого познания; достижения теоретического уровня интереса (профессия).

Безусловно, развитие интереса к изучению башкирского народного танца может быть мощным стимулом к более глубокому постижению национально-культурных традиций башкирского народа. Кроме этого фольклор является одним из наиболее перспективных направлений в решении задач национального воспитания подрастающего поколения, ведь нравственные идеалы и ценности с течением времени мало подвергаются изменениям, тем самым они выполняют роль бесценного источника развития личности.

Одним из автохтонных народов Южного Урала являются башкиры. У этого народа, как и любого другого имеется древнее богатое фольклорное наследие. Башкирский народный танец зародился много веков назад. В древности у танцев было несколько функций на различных обрядах, праздниках, охотничьих и военных ритуалах. Народный фольклор представлен разными формами: устно - поэтическое, музыкальное, хореографическое, декоративное искусство.

В народном творчестве нашли отражение историческое прошлое народа, социально - эстетические и эстетические идеалы.

Танец тесно связан с жизнью и бытом башкирского народа. Он является художественным выражением его характера. Характер и форма башкирского народного танца зародилась много веков тому назад. Народ из года в год вносил свою неповторимость и уникальность в танец, все делая его совершеннее и глубже по смыслу.

Сегодня мы можем заглядывать в страницы нашей богатой истории через народный танец. Как жили, чему и кому поклонялись. Во что верили и что читали, все это нашло отражение в танцевальных элементах и композициях народа. Если мы возьмем народные пляски, то сможем их разделить на: героические, обрядовые, бытовые. Танец как искусство, зародившееся давно, испокон веков сопровождал людей в их обычной жизни. Через танец можно разговаривать друг с другом, доносить свои чувства и эмоции. У танца имеется свой язык и выразительные средства: разнообразные изящные движения, ярчайшие жесты, энергичные ритмы, шутливые реплики, похвалы, прибаутки, музыка, национальный нарядный костюм. К каждой жизненной ситуации есть свой подходящий танец. Он имеет свою конкретную мелодию, характерный национальный костюм, чёткую ритмику исполнения и неповторимость сюжета. Это и есть единство танца с костюмом, словом, музыкой, изобразительным и декоративным искусством.

Башкиры до XIV века являлись язычниками, затем они приняли ислам и стали мусульманами. Все что ранее было в свободном доступе, стало недопустимым. Религия многое запрещала, а ослушавшихся людей строго наказывала. Танец не остался в стороне и стал запретным. Положение женщины заметно принизилось, социальное и имущественное неравенство – все эти преграды сдерживали будущее развитие и совершенствование народного танца. Высшая Мусульманская духовная община строго соблюдала религиозные законы. В народных праздниках, играх, плясках виднелись пережитки язычества. Народная хореография перестала развиваться, так как женщине запрещено было свободно общаться с мужчинами в быту и на празднествах. Со временем ушли обрядовые ритуальные массовые представления.

Танец всегда был объединен с историей народов, их трудовой деятельностью, жизненными условиями. В танцах обрели отклик особенности хозяйственной жизни, образное восприятие окружающего мира. Люди издавна наблюдали за природой и животными, поэтому у них было прекрасное знание повадок зверей и птиц. В среде башкирских танцев выделяют мужские и женские, сольные и коллективные. У каждого танцора была своя техника и манера исполнения танца, и каждый привносил в танец что-то свое, новое, особенное. Взять, к примеру, танец «Байык», то у него есть множество вариантов

исполнения: «Байытс» (мужское имя), «Урман Байыфы» (лесной Байык), «Ушан Байык», «Карт Байык» (старый Байык). Перед зрителями показывался танцор преклонных лет, который с помощью выразительных средств танца, движениями мог рассказать о богатой истории своего народа, о подвигах, борьбе и жизни. Человек с богатым жизненным опытом, который много видел в своей судьбе. Исполнение танца мужчинами всегда выглядело как этап соперничества друг с другом. Выбор движений, быстрота, темп танца и чувство ритма все должно быть лучше, чем у соперника. Обычно такие пляски проводились «лицом к лицу». И по сей день на национальном традиционном празднике можно встретить эту форму состязания друг с другом.

Мужские танцы башкир отличаются вольностью, свободой, характерностью и активностью движений. При взгляде на башкирские мужские танцы можно прочувствовать полёт, устремленность ввысь, как у хищных птиц и зверей. Манерны и темпераменты позы рук мужчин в танцах. Во время выполнения различных движений руки танцора высоко вскинуты в стороны вверх или вытянуты перед собой. Эти позы пришли из древности: т.е. из подражания скачкам на конях, подергиванию уздечки, размахиванию плеткой. Жизнь в степях, битвы с врагами, все эти факты сказались на содержании и выразительности башкирских танцев. Боевые традиции кочевников, а также борьба башкир против феодального и колониального гнёта укрепили в народных танцах воинственность поз, мужественную осанку, устойчивые жесты, строгую ритмику, энергичные дробы.

В танцах показывались различные трудовые процессы. Свои танцы женщины проводили без лишних глаз и свидетелей. Летом они уходили высоко в горы. Зимой такой возможности не было, поэтому девушки приглашали друг друга домой, когда родителей не было дома и исполняли сольные танцы. Девичьи танцы были более раскрепощёнными в технике исполнения, нежели танцы взрослых женщин. Каждая девушка стремилась «показать себя», свою манеру исполнения, пластичность, выразительность и мастерство.

Женщины танцевали сольно, так и коллективом. Танец женщин занимал непродолжительное время. Считалось постыдным, если женщина не знала меры и долго танцевала. Женский танец, как правило, состоял из трех-шести фигур. Танцы «Кейезбасыу» («Выделка войлока») существовали в Ишимбайском и Бурзянском, «Каршыбейеу» («Лицом к лицу») - в Абзелиловском районах. Танец молодых девушек - это молодость и кокетливость. Движения плечами и щелчки пальцами присутствовали в каждом танце, в каждом образе башкирской красавицы. Были популярны девичьи танцы «Муглифа», «Зарифа», «Гульназира».

И.И. Летехин в одно из своих путешествий посетил республику башкир. Понаблюдав за танцами башкир, он сделал вывод «в танце

своим башкиры стараются телодвижением выражать слова, в песне содержащиеся» [23]. Во всех народных танцах, будь они групповые, парные или сольные исполнители всегда «вкладывали» свои душевные и физические силы. Танцоры с помощью движений и эмоций как бы создавали свои неповторимые красноречивые образы. На это настроены и направлены их мысли и талант. В танцах всегда есть тот или иной сюжет: трагический, комический, героический или бытовой. От него складываются и создаются образы для исполнителей.

Башкирский танец по своему стилю лаконичен и динамичен. Сила его в изяществе, грации и исполнении. Еще в далеком прошлом наши предки сформировали пластичность и устойчивость башкирских танцевальных движений. Устойчивость танцевальных традиций обусловило еще и своеобразие хореографической культуры башкирского народа.

Сольный танец-это самая развитая форма в башкирской народной хореографии. Именно эти танцы передают своеобразие исполнения. У этих танцев есть большая тематика: охотничьи, свадебные, игровые, военные и т.д. Отдавалось предпочтение также дуэтным танцам - соревнованиям, в которых исполнители соперничали друг с другом. Танцы различных групп башкир, обладая единой пластической основой, характеризуются рядом отличительных особенностей. Это можно истолковать как сложность этнического развития народа, так и природно-географическими особенностями края, обусловившими различия в хозяйственном облике разных этнографических районов Башкирии. По особенностям хореографической культуры башкир отмечены на востоке три района: юго-восточный, северо-восточный и зауральский. Некоторые специфические признаки характерны для горных башкир юго-восточного района. Различия в хореографической культуре локальных групп башкир формировались, по всей вероятности, в огромный период времени.

Материальная и духовная культура в конце перетерпела XIX века сильные изменения, они повлекли за собой превращение башкирского танцевального искусства в определенно эстетическое явление с доминированием игровых мотивов. У народного танца ослабла связь с традиционными обрядами, в составе которых они присутствовали в прошлом, в иной хозяйственно-культурной сфере. Наиболее подобно у восточных башкир прослеживаются в семейно-бытовой обрядности. В силу устойчивости патриархальных традиций в семейном быту связанный с ними комплекс обрядов сохранился достаточно полно. В большинстве, свадебные обряды были сходны во всей восточной Башкирии. Отметим, что убывание архаичных черт не только в общественной, но и в семейно-бытовой обрядности идёт по линии юго-восток, челябинское Зауралье, северо-восток и запад Башкирии.

Древние языческие празднества также были тесно связаны с шумными плясками, музыкой, словом, изобразительным искусством. Со временем, примерно к окончанию XIX века исламская религия поспособствовала тому, что праздники стали проводиться более спокойно, без шумных плясок. Традиционные народные празднества, семейные торжества, коллективная трудовая помощь всегда сопровождались игрой на музыкальных инструментах, песнями, плясками. Пляски исполнялись на ежегодном общенародном празднестве, на женском обрядовом празднестве Воронья каша. Плясками сопровождались семейные торжества, если рождался ребенок, проводилась свадьба, то в этом случае люди исполняли народные танцы. В каждой деревне были свои старожилы-информаторы, именно они передавали историю своим потомкам. Как рассказывают М.К. Рахматуллина и Х.К. Сибегатуллина из деревни Большой Бретьяк Буздянского района, пляски и песни были неотъемлемой частью осенних гостеваний (когда гостили друг у друга по очереди). Форма празднества традиционного гостевания всюду была схожей. Каждый приглашённый гость должен был устраивать ответное угощение.

Танец «Северные амуры» повествует об участии башкирских воинов и русского офицера в Отечественной войне 1812 года. Здесь встречаются движения, общие для башкирского и русского танцев: маршевый шаг, отдавание чести, удары пятками в знак готовности выполнить приказ. В других башкирских воинственных плясках используются такие элементы русского танца, как дробь с прыжками, «веревочки», «ковырялочки». Сходство движений, изображающих воина в башкирских танцах проявляется в позировках, ракурсах, ритмических рисунках дробей. «Такмак» так башкиры называют исполнение хоровода с песней. Ритм музыкальной игры и пляски часто выделяется общим хлопыванием в ладоши.

Таким образом, народный танец – это фольклорный сценический танец, отражающий особенности быта, основных занятий, традиций, обычаев присущих отдельной территории и народу, характеризующийся свойственными только этой народности танцевальными движениями, ритмом, костюмом и другими атрибутами. Изучение башкирского народного танца детьми является мощным источником для развития их интереса к национально-культурным традициям башкирского народа.

Башкирский народный танец и танцевальная культура башкир имеет много общих черт с другими народами, являющимися результатом этнокультурного взаимодействия народов. Хореографическая лексика башкирских танцев отмечена общими танцевальными аналогами: дробный ход; притопы; веревочка; простые дробь; галопы; шаг с полупальцев.

Несмотря на религиозные запреты, предрассудки, народ сохранил свою самобытную хореографическую культуру. Сохранил именно ту пластическую форму с манерой исполнения, где проявились особенности быта, традиций, национальный характер, основные черты жизненного уклада.

4. Содержание, формы и методы развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа на основе изучения народного танца

Изучение, сохранение и преумножение национальной культуры, передача ее молодому поколению является актуальной проблемой для любого народа и страны в целом. На современном этапе развития общества данные вопросы приобрели еще более острый характер. В связи с этим в области образования необходимо осуществлять особые подходы к воспитанию детей, подразумевающие взаимодействие педагогики с культурными традициями народа, а также учета особенностей и закономерностей народного (этнического) воспитания.

Не менее важным видится и развитие интереса детей к национальным традициям своего народа, донесение до сознания, что каждый из них является представителем определенного этноса и носителем народной культуры. Одним из эффективных средств воспитания детей в этом направлении может выступить изучение народного танца как отражения художественно-исторической памяти нации.

Различные аспекты данной проблемы затронуты в трудах Ш.А. Амонашвили, Л.И. Божович, В.Б. Бондаревского, Л.С. Выготского, Г.П. Гусева, А.Н. Леонтьева, А.В. Лопухова, В.С. Мухиной, В.А. Сухомлинского, Т.С. Ткаченко, Т.А. Устиновой, К.Д. Ушинского, С.Т. Шацкого, Г.И. Щукиной, П.М. Якобсона и др.

Анализ исследований показывает, что нет единого подхода к определению понятия «интерес к национально-культурным традициям в процессе изучения народной хореографии». В своей работе мы будем рассматривать его как направленность к познанию детьми обычаев, традиций, быта, уклада своего народа посредством освоения основ национальной танцевальной культуры.

Безусловно, развитие интереса у детей к национально-культурным традициям башкирского народа, к его духовным ценностям считается одним из основных принципов национального образования. Башкортостан является многонациональной республикой, отличающейся поликультурной средой. Тем не менее, башкирские национально-культурные традиции представлены в республике

наиболее ярко, т.к. башкиры являются представителями коренного народа республики.

Изучение народных танцев детьми позволяет через хореографическое искусство приобщить подрастающее поколение к культуре собственного народа, причем, не только дать какие-то знания, а именно включить в полноценное проживание в культуре и в традициях [1]. На наш взгляд, подобная организация занятий в хореографическом коллективе народного танца будет способствовать формированию у ребенка национального самосознания, гражданской идентичности, чувства сопричастности к культуре собственного народа как части культуры своей страны [4].

Хореографические занятия по народным танцам с детьми, которые обучаются в детской школе искусств, строятся по традиционной структуре урока. Дети в процессе обучения изучают танцы разных народов, проживающих как в нашем регионе и стране, так и различные танцы народов мира.

На наш взгляд, процесс развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа посредством занятий в коллективе народного танца необходимо строить с опорой на расширение познавательных форм проведения хореографических занятий за счет изучения народного творчества башкир (обычаи, обряды, праздники, национальная одежда (костюмы), традиционные блюда и др.) в процессе организации тематических уроков, мастер-классов, просмотров видео исполнения башкирских танцев профессиональными танцевальными коллективами народных танцев, проведения бесед с детьми; а также на основе создания условий для позитивного эмоционального восприятия детьми национальной культуры и традиций башкир в процессе освоения танцевальной техники башкирского народного танца.

Так, с целью развития интереса у обучающихся к национально-культурным традициям башкирского народа в процессе занятий в хореографическом коллективе народного танца необходимо проводить тематические уроки (цикл занятий, объединенных определенной тематикой), мастер-классы (с приглашением известных деятелей и педагогов-практиков в области башкирского народного творчества), организовывать просмотры видео исполнения башкирских танцев государственным академическим ансамблем народного танца им. Ф. Гаскарова и др., беседы с детьми, подвижные игры и праздники.

Тематические уроки разработаны на основе комплексного подхода, подразумевающего проведение цикла хореографических занятий, объединенных определенной темой. Сквозными темами циклов занятий стали «Земля моих предков», «Башкирский фольклор», «Башкирский танец», «Национально-культурные традиции башкирского народа как часть российской культуры».

Цикл хореографических занятий, объединенных темой «Земля моих предков» содержал комплекс мероприятий, направленных на знакомство с традициями, обычаями башкирского народа, особенностями национального костюма. Так, на тематическом уроке по изучению особенностей национального костюма башкир дети узнали, что верхней одежде башкир была свойственна многослойность. Например, традиционный мужской длиннополый «елян», женский праздничный комплект одежды, в который входили платье («күлдәк»), фартук с вышитыми цветными узорами, украшенными нашивками из монет, кораллов и т.п. Исследователь башкирского костюма С.Н Шитова писала: «Для пошива одежды башкиры использовали домашнее сукно, войлок, овчину, кожу, мех; применяли также крапивный и конопляный холст, обувь шили из кожи» [5]. Большой интерес у детей вызывает просмотр видеоэкскурсии «Знакомство с экспонатами фондовой коллекции «Национальные костюмы народов Республики Башкортостан» национального музея [3].

Следующий цикл хореографических занятий объединен сквозной темой «Башкирский фольклор». Дети знакомятся с танцевальным материалом, пришедшим к нам из древних времен. Это круговые танцы, коллективные пляски, танцы-соревнования, плясовые игры, в которых находила отражение жизнедеятельность древних башкир, их быт и трудовые будни.

Например, среди женских коллективных плясок это «Воронья каша», «Кукушкин чай» и другие традиционно вызывают живой интерес детей, т.к. в этих танцах очень живо и реалистично отображается обычай обращения народа к пробуждению природы ранней весной.

Среди мужских танцев необходимо познакомить детей с исполнением охотничьих, военных, пастушьих танцев, которые всегда отличаются своей массовостью и особой национальной энергетикой. Из названия танцев понятно, что в них передаются образы охоты (демонстрация ловкости охотника и т.д.), военных действий (джигитовка, прищпоривание коня и т.д.), быта кочевников-скотоводов.

В танцевальных элементах это выражалось в передаче движений бега, скачков, галопа, иноходи с помощью различных дробей и т.д. При знакомстве детей с этими танцами необходимо подчеркивать важность воспитания физически крепкого молодого поколения башкирских мужчин и девушек, их нравственной закалки и готовности к выдерживанию суровых условий жизни кочевников, умению противостоять нередко на то время столкновениям с чужими и воинственными племенами.

Еще одно направление, изучение круговых танцев, которые были распространены у многих народностей. Считалось, что круговые танцы являются культовыми и поэтому часто сопровождали шаманские обряды, руководил которыми знахарь (башкирский танец «Шайтан уйыны») или символизировали круговорот в природе, например, все

становились в круг и зывали к солнцу или закликали дождь) и др. Наиболее известными древними башкирскими празднествами и обрядами, которые всегда исполнялись как круговые танцы и дошли до наших дней «Тунэрэк уйыны», «Үткәс», «Үткөрмәш». Круговые танца становятся основой для создания хореографических композиций и этюдов, которые дети всегда с огромным интересом и увлечением выполняют.

Следующей темой цикла занятий было непосредственное изучение «Башкирского танца». Особый интерес учащихся хореографического коллектива народного танца вызвали такие массовые танцы-игры как «Йыуа йыйыны» и «Кыззар уйыны», «Сылбыр», «Алпа тапау»; среди парных танцев вызвали наибольший восторг «Капма-каршы», «Каршы бейеу», «Тула». На занятиях обучающиеся хореографического ансамбля помимо знакомства с танцами, сочиняли небольшие композиции и этюды импровизационного вида.

Заключительный цикл хореографических занятий был объединен темой «Национально-культурные традиции башкирского народа как часть российской культуры». Содержание цикла включало ознакомление обучающихся с танцами народов мира посредством их изучения и исполнения, а также посещение концертов ведущих танцевальных ансамблей республики.

Богатое художественное наследие многих поколений башкирского народа, а также других этносов тщательно собрано, сценически оформлено и включено в репертуар наших замечательных хореографических коллективов – ГААНТ им. Ф. Гаскарова, фольклорного ансамбля песни и танца «Мирас» и др.

В беседах с учащимися коллектива башкирского народного танца после просмотра видео исполнения башкирских танцев государственным академическим ансамблем народного танца им. Ф. Гаскарова и др. обсуждались особенности мужских и женских танцевальных движений. Отмечали, что джигиты (так называют башкирских молодых мужчин) своей хореографией демонстрируют мужской характер, смелость, удалство, ловкость в управлении конем и владении оружием. Хореография башкирских девушек показывает изящность, пластичность и ловкость в выполнении повседневной женской работы (прядение, сбивание масла, приготовление кумыса, айрана, обработка шерсти и др.). Также характерными особенностями женских танцевальных движений башкирского танца являются движения плечами, щелчки пальцами, медленный и легкий шаг. В целом в танце башкирская девушка демонстрирует скромность и пластичность [2].

Освоение практического материала по изучению элементов башкирского танца, как средства развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа, проходило отдельно для девочек и мальчиков. Среди женских танцевальных

движений особое внимание уделяли освоению переменного хода, дробного хода, дроби с притопом, выстукивания, хода назад с ударами о пол, бокового хода с поворотом, простой дроби, бокового переступания, припадания вперед и назад, шагу с двойным ударом ступни веретено, взбиванию кумыса, вибрации кистями, наматыванию пряжи, вышиванию и др.

Для мальчиков для развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа были отобраны для освоения следующие мужские танцевальные движения: уксябаш, удар каблуками, дробь с притопом, ход с подбивкой, ход с поворотом пятки, качалка, ход с переступанием, ход со скольжением вперед, «голубец», ход с подбивкой и покачиванием рук, подскок с переступанием и др.

После освоения основных танцевальных элементов участниками коллектива башкирского народного танца переходили к непосредственному разучиванию танца.

Кроме изучения элементов народно-сценического танца и непосредственно элементов башкирского танца (переменный шаг, башкирских ход, полудроби, дроби, мужских и женских башкирских движений и др.) на занятиях происходило знакомство с народными играми, которые также сопровождалась народной музыкой, башкирскими национальными мелодиями, исполненными на национальных музыкальных инструментах (курае, кубызе, кыл-кубызе, думбыре).

Таким образом, процесс развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа посредством занятий в коллективе народного танца необходимо строить на основе расширения познавательных форм проведения хореографических занятий, включающих изучение народного творчества башкир (обычаи, обряды, праздники, национальная одежда (костюмы), традиционные блюда и др.) в процессе организации тематических уроков, мастер-классов, просмотров видео исполнения башкирских танцев профессиональными танцевальными коллективами, проведения бесед с детьми; создания условий для позитивного эмоционального восприятия детьми национальной культуры и традиций башкир в процессе освоения танцевальной техники башкирского народного танца.

Тематические уроки были разработаны на основе комплексного подхода, подразумевающего проведение цикла хореографических занятий, объединенных определенной темой. Сквозными темами циклов занятий стали «Земля моих предков», «Башкирский фольклор», «Башкирский танец», «Национально-культурные традиции башкирского народа как часть российской культуры».

Считаем, что в результате такой организации хореографических занятий народными танцами дети смогут более полно и глубоко познакомиться с национально-культурными традициями башкирского народа, смогут проникнуться, почувствовать и возможно включиться в

полноценное «проживание» в культуре и в традициях с помощью народной хореографии. Ведь в народном танце находит отражение весь жизненный уклад народа, повседневные занятия и быт, его обычаи и условия жизни, его история и национальный облик, который оттачивался веками.

5. Инструменты диагностики развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа в процессе занятий народным танцем

Инструментами диагностики развития интереса к национально-культурным традициям башкирского народа посредством усвоения основ народного танца учащимися детской школы искусств могут выступать

- различные диагностические методы и приемы, позволяющие определить уровень приобщения учащихся младшего школьного возраста к народному творчеству башкир;
- критериально-уровневые характеристики показателей развитости интереса к национально-культурным традициям башкирского народа;
- вопросы анкетирования и беседы, направленные на выявление знаний национальной культуры и традиций башкирского народа, выявление отношения к занятиям народными танцами, изучению башкирских танцевальных элементов и постановке башкирского танца;
- критерии и показатели оценивания практических навыков учащихся ДШИ на занятиях народным танцем;
- тестовые вопросы на выявление уровня теоретических знаний по башкирскому народному танцу, по специальной терминологии, а также изучение уровня заинтересованности предметом
- танцевально-игровые ситуации, дидактические игры-упражнения, с помощью которых осуществляется диагностика хореографических способностей и уровень физического развития (по методике Э.П.Костиной).

Рассмотрим более подробно каждый из представленных инструментов диагностики развития интереса детей к национально-культурным традициям башкирского народа в процессе занятий народным танцем

В качестве основных диагностических методов и приемов, позволяющих определить уровень приобщения учащихся младшего школьного возраста к народному творчеству башкир выступают:

- педагогическое наблюдение и анализ учебной хореографической деятельности учащихся;

– беседа и анкетирование по вопросам знания национально-культурных традиций башкирского народа, выявления отношения к ним и уровня эмоционального их восприятия;

– танцевально-игровые ситуации, дидактические игры-упражнения.

Представим уровневые характеристики развития интереса учащихся к башкирским национально-культурным традициям посредством занятий народными танцами.

Высокий уровень развития интереса учащихся к башкирским национально-культурным традициям посредством занятий народными танцами характеризуется:

– проявлением устойчивого интереса к изучению народного искусства и занятиям народными танцами, в рамках которых осуществляется приобщение к башкирскому фольклору.

– знанием народного музыкального и хореографического творчества башкирского народа, эмоционально-позитивным его восприятием, вовлеченностью в процесс изучения хореографических элементов башкирского народного танца, характерными хороводами, включением в традиционные башкирские народные игры;

– активным использованием в своей речи танцевальной терминологии на башкирском языке, высказываний из произведений башкирского устного народного творчества (пословиц, поговорок, примет и др.);

– проявлением устойчивого интереса к изучению особенностей башкирских календарных праздников;

– знанием основных элементов башкирского национального костюма, самостоятельностью и увлеченностью процессом составления узоров для него.

Средний уровень развития интереса учащихся к башкирским национально-культурным традициям посредством занятий народными танцами характеризуется:

– проявлением позитивного отношения к изучению народного искусства и занятиям народными танцами, в рамках которых осуществляется приобщение к башкирскому фольклору.

– знанием народного музыкального и хореографического творчества башкирского народа, эмоционально-позитивным его восприятием, увлеченностью процессом изучения хореографических элементов башкирского народного танца, характерными хороводами, включением в традиционные башкирские народные игры;

– стремлением к использованию в своей речи танцевальной терминологии на башкирском языке, высказываний из произведений башкирского устного народного творчества (пословиц, поговорок, примет и др.);

– проявлением позитивного отношения к изучению особенностей башкирских календарных праздников;

– знанием отдельных элементов башкирского национального костюма, увлеченностью процессом составления узоров для него.

Низкий уровень развития интереса учащихся к башкирским национально-культурным традициям посредством занятий народными танцами характеризуется:

– проявлением пассивного интереса к изучению народного искусства и занятиям народными танцами, в рамках которых осуществляется приобщение к башкирскому фольклору.

– незнанием народного музыкального и хореографического творчества башкирского народа, безэмоциональным его восприятием, непостоянством и кратковременностью проявления интереса к процессу изучения хореографических элементов башкирского народного танца, традиционных башкирских народных игр;

– нежеланием использовать в своей речи танцевальную терминологию на башкирском языке, высказываний из произведений башкирского устного народного творчества (пословиц, поговорок, примет и др.);

– проявлением эпизодического интереса к изучению особенностей башкирских календарных праздников;

– незнанием элементов башкирского национального костюма, эпизодической увлеченностью процессом составления узоров для него.

Вопросы для анкетирования и беседы составлены с учетом выявления знаний детей о национальной культуре и традициях башкирского народа, выявление их отношения к занятиям народными танцами, к изучению башкирских танцевальных элементов и постановке башкирского танца, уровня эмоционального восприятия всего, что относится к башкирским национально-культурным традициям и проявления интереса к ним.

Пример вопросов беседы на выявление знаний башкирской национальной культуры

1. Какая самая знаменитая пещера Башкортостана?

Пещера Салавата

Шульган-таш

Сугман

2. Какое озеро в Башкортостане самое глубокое?

Аслы-куль

Кандры-куль

Якты-куль

3. Какой водопад Башкортостана является памятником природы?

11. Народный поэт Башкирии, классик советской башкирской и татарской литературы, поэзии, фольклорист, драматург, в его честь названы улицы в городах Башкирии

М.Карим

З.Биишева

М.Гафури

12. Название уникальной горы, в переводе с башкирского означает "горящая"

Куштау

Ямантау

Атыш
 Кук-Караук
 Гадельша
 4. Какая из перечисленных гор находится в Башкортостане?
 Альпы
 Кавказские горы
 Шиханы
 5. Какая река в Башкортостане самая длинная?
 Ик
 Урал
 Агидель
 6. Один из самых известных и любимых народных башкирских праздников, не потерявший своей актуальности и сегодня это –
 Сабантуй
 Майдан
 Елян
 7. Наиболее значимые для мусульман праздники –
 Ураза-байрам
 Новый год
 Курбан-байрам
 8. Что является символом Башкортостана?
 Курай
 Медведь
 Мед
 9. Основное жилье кочевников?
 Юрта
 Землянка
 Дом
 10. Знаменитый танцовщик-премьер, балетмейстер XXв?
 Х.Мустаев
 Ф.Гаскаров
 Рудольф Нуриев

Янгантау
 13. Национальная спортивная борьба башкир
 Куреш
 Бокс
 Самбо
 14. Как называется национальный напиток башкир из молока кобылицы?
 Айран
 Буза
 Кумыс
 15. Башкирский поэт-импровизатор, герой народного освободительного движения, в 1967г. в Уфе ему открыт памятник, который является самой большой конной статуей в России
 Салават Юлаев
 Сайфи Кудаш
 Мустай Карим
 16. Без каких блюд не обходится праздничный стол башкир
 Бишбармака, казы, хурпы, чак-чака
 Торты, вина и фруктов
 Плова, долмы, конфет
 17. Любимые напитки башкир – это
 Квас и пиво
 Кмпот и буза
 Чай и кумыс
 18. Бортевой мед башкиры собирали в:
 Ижау
 Башкунэк
 Батман
 19. Основой хозяйственной жизни башкир было:
 Мореходство, хлебопашество, земледелие
 Огородничество, бахчеводство, виноградарство
 Скотоводство, охота, бортничество

В Приложении 2 приводится анкетирование учащихся о наличии мотивации и их интересе к занятиям народными танцами (Приложение 2).

Педагогическое наблюдение и анализ учебной хореографической деятельности учащихся осуществлялся на хореографических занятиях по народному танцу.

Оценивание проводится по критериям, представленным в Таблице 1.

Таблица 1

Критерии оценивания практических навыков учащихся ДШИ на занятии по изучению башкирского народного танца

Критерии Уровни	Практические умения	Исполнительское мастерство	Исполнение танцевальных комбинаций	Артистичность и эмоциональность
	Показатели			
высокий	В полном объеме усвоил практические умения и навыки, свободно, непринужденно и пластично выполняет танцевальные движения по программе	Методически правильное исполнение танцевальных комбинаций, владение индивидуальной техникой	Точное исполнение фрагментов танца, все движения выполнены в темп музыки	Правильно выполняет задания, импровизируя с удовольствием использует оригинальные движения, умеет ярко передавать различное эмоциональное состояние, применяя выразительную мимику и пантомиму, исходя из характера музыки
средний	Освоил практические умения и навыки в неполном объеме, движения не всегда пластичны и скоординированы, недостаточно ритмичен в исполнении танцевальных движений	Возможное допущение незначительных ошибок в сложных движениях, исполнение выразительное, грамотное	Выполнены все движения в музыку и присутствует осмысленность в движениях	Не способен самостоятельно к ярким проявлениям мимики и пантомимы, демонстрирует точные движения, уверенно ориентируется в пространстве
низкий	Недостаточно освоил практические умения и навыки	Исполнение с большим количеством недочетов, слабая техническая	Выполнены в музыку половина и более движений, но отсутствует	Ребенок без инициативы относится к выполнению задания, неточные движения,

		подготовка, невыразительное исполнение	чистота и резкость в движениях	отсутствует внешнее проявление эмоционально- образных и пластических перевоплощений

«Тестирование – один из способов оперативного, экономичного и объективного метода оценки знаний» [31, с. 329], широко используемый для диагностирования в том числе и уровня развития познавательных интересов школьников. Примеры тестовых вопросов на выявление теоретических знаний по башкирскому народному танцу, по специальной терминологии, а также изучение уровня заинтересованности предметом приведены в Таблице 2.

Таблица 2

Примеры тестовых вопросов на выявление знаний по терминологии башкирского народного танца

Вопрос	Варианты ответов
Какие танцы относятся к народным	а) балетные б) башкирские народные в) народов мира
Найдите башкирское название танца	а) вальс б) бейеу в) гопак
Найдите танцевальный термин, обозначающий начало танца	а) бейеугэ тешеу б) бейетеу в) бейей башлау
Найдите танцевальный термин, обозначающий приглашение на танец	а) бейеп китеу б) бейеугэ тешереу в) бейеп китеу
Найдите танцевальный термин, обозначающий выход на танец, в круг	а) бейеугэ тешеу б) бейетеу в) бейей башлау
Основными танцевальными терминами движения ног в башкирском танце являются	а) тыпырлау б) плескач в) полкис
Движение «припадание» характерно для какого танца	а) грузинского б) русского в) испанского
Файзи Гаскаров – создатель и первый художественный руководитель всемирно известного	а) Ансамбля танца Сибири б) Государственного Академического ансамбля народного танца РБ в) Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии
Движения башкирского народного танца. Танцевальный термин, обозначающий движения рук «подражание крыльям птиц»	а) кагыныу, канат елпетеу б) бигунец в) верёвочка
Что означает танцевальный термин «еп илэу», обозначающий движения рук в башкирском народном танце и выражающий различные трудовые процессы	а) скручивание ниток б) прядение в) месить тесто
Что означает танцевальный термин «кымыз бешеу», обозначающий движения рук в башкирском народном танце и выражающий различные трудовые процессы	а) месить тесто б) приготовление масла в) приготовление кумыса

Как называется древний круговой массовый обрядовый танец башкирского народа?	а) гопак б) кар ратуй» в) гуцулочка
«Разведение рук в стороны и большой приставной шаг вперед» - символ полета какой птицы воспроизводится в мужской партии башкирского танца «Гульназира»?	а) Сокола б) Орла в) Ястреба
Какой танец был посвящен башкирским воинам-победителям, вернувшимся с Отечественной войны 1812 года?	а) Баик б) Сиртаки в) Котильон
Какой музыкальный инструмент используют в башкирском народном танце?	а) бубен б) балалайка в) курай

Оценивание осуществляется с помощью критериев, представленных в Таблице 3.

Таблица 3

Критерии оценивания по теории, терминологии и интересу к предмету

Критерии Уровни	Теория	Специальные термины	Интерес к предмету
	Показатели		
высокий	Освоил весь объём теоретических знаний по основным разделам учебно-тематического плана	Осознанно пользуется специальными терминами в полном соответствии с их содержанием	Имеет стойкий интерес к восприятию программы танцевального мастерства
средний	Имеет неполный объём	Сочетает специальные термины с «бытовыми»	Не проявляет, как правило, интереса к освоению теоретического материала
низкий	Недостаточно усвоил теоретические знания	Не владеет специальными терминами	Отсутствует интерес к восприятию танцевального материала

С помощью танцевально-игровых ситуаций, дидактических игр-упражнений (Приложение 1) осуществляется диагностика хореографических способностей и уровень физического развития. За основу берется диагностическая методика Э.П. Костиной (Приложение 2).

Инструменты диагностики позволяют определить уровень приобщения учащихся младшего школьного возраста к народному творчеству башкир, а также выявить возможные пути развития более глубокого интереса к нему посредством изучения башкирского народного танца на хореографических занятиях в детской школе искусств.

6. Учебный курс «Традиции башкирского танца»

С целью воспитания детей на основе национально-культурных традиций башкирского танца был разработан учебный курс «Традиции башкирского танца», который включает комплекс занятий, развивающих национально-культурные традиции башкирского танца, благоприятно и гармонично развивают детей, как физически, так и духовно.

Занятия проекта «Традиции башкирского танца» основаны на изучении башкирских танцевальных традиций. Башкирский народный танец - это яркое и уникальное выражение национальной культуры. Он изначально театрален и великолепно переплетается с музыкой и словом. Основная особенность этого танца заключается в том, что он не просто хореографическое выражение, но и воплощение жизни, истории и культурных ценностей башкирского народа.

Башкирский народный танец – это фактически инсценировка народной песни. Конечно, в нем есть все, что явно делает танец танцем: церемониальный шаг, бег, прыжки, повороты, наклоны и поклоны. Но в нем царят свободный жест и свободная динамика ритма. Умение танцевать, красиво двигаться в танце, выполнять движения плавно и изящно высоко ценилось в народе.

Основным средством раскрытия образа башкирского народного танца, его характера и национального своеобразия являются движения рук, которые исполняются, как правило, в гораздо более медленном темпе, чем движения ног. Этим образом создается особая грация и изящность, характерная для этого вида танца.

В процессе исполнения башкирского народного танца ритм часто поддерживается щелчками пальцев, хлопками в ладоши и звуками ударных инструментов. Эти звуковые акценты добавляют динамики и энергичности, подчеркивая национальный характер танца.

Кроме того, во время исполнения башкирского народного танца используются подбадривающие и звукоподражательные возгласы. Эти звуковые эффекты помогают передать эмоциональную составляющую танца, создавая атмосферу полной сосредоточенности и вовлеченности.

Все эти элементы взаимодействуют, чтобы раскрыть и передать национальную историю и дух башкирского народа через живое исполнение танца. Башкирский народный танец становится своеобразным рассказом, в котором движения рук, звуки инструментов и эмоциональные возгласы создают многогранный и незабываемый образ.

Считаем, что потребность в таких занятиях очень большая. Потому как, в отличие от обычных занятий по хореографии, в которых главное внимание уделяется технике движения, в данных занятиях на первое место ставится именно образная, духовная сторона народного танца.

Новизна учебного курса «Традиции башкирского танца» заключается в том, что на этих занятиях важен не сам танец, а дети, у

которых формируется система ценностей, основанная на традиционной культуре.

Народный танец помогает детям высвободить свои внутренние силы, дает простор спонтанному ощущению танцевального движения, позволяет почувствовать свою национальную принадлежность.

Традиции башкирского танца развивают у детей положительные эмоции радости бытия, обогащают танцевальный опыт ребенка разнообразием ритмики и пластики. Познавая культуру своего народа через танец, дети проникаются уважением к его традициям.

Народная хореография также прекрасно развивает и формирует: логику, разумность, дисциплинированность, упорядоченность и изящное исполнение танцевальных элементов.

Все эти компоненты необходимы для развития эстетической и внутренней культуры. Чем дольше дети занимаются танцами, тем больше они в этом совершенствуются. Они становятся решительными, верят в себя и свои действия.

После комплекса занятий дети могут самостоятельно управлять своими движениями, добиваясь красоты и выразительности исполнения. Сравнительно быстро снимаются такие комплексы, как скованность, нерешительность и застенчивость.

На занятиях народными танцами укрепляется здоровье детей, они становятся гармонически и эстетически развитыми. Народные танцы помогают услышать глубину музыкального сопровождения, понять и задуматься о нем, а также способствуют правильному восприятию целостности танца, т.е. последовательность построения и сюжет композиции.

При реализации учебного курса «Традиции башкирского танца», рассчитанного на 1 год систематических занятий с детьми 7-9 лет, уроки танца предполагают развитие и воспитание любви к Родине у детей на основе национально-культурных традиций башкирского танца.

Главным педагогическим принципом стало воспитание и развитие личности в коллективе.

Цель занятий:

1. Формирование духовно богатой, гуманистически ориентированной, развитой, творческой личности средствами народного танцевального искусства.

2. Воспитание любви к Родине у детей на основе национально-культурных традиций башкирского танца.

3. Владение выразительными средствами танца, физическое развитие, совершенствование общей и эстетической культуры.

Для достижения поставленных целей, решаются следующие задачи:

- 1) развитие детского коллектива через создание особой среды;
- 2) формирование общих культурных интересов и совместной деятельности детей;

3) формирование национального самосознания и высоких духовных качеств у детей.

Примерное распределение учебных часов в первый год обучения.

№	Содержание и виды работы	Теория	Практика	Инд. занятия	Итого
1	Вводное занятие	1 ч	1ч	-	2 ч
2	Азбука танцевальных движений	1 ч	4 ч	-	5 ч
3	Упражнения на развитие тела	-	9 ч	3 ч	12 ч
4	Элементы народно-сценического танца	1 ч	7 ч	1 ч	9ч
5	Мероприятия воспитательно-познавательного характера	-	5ч	-	5 ч
6	Концертные выступления	-	4ч	-	4 ч

Тематическое планирование в первый год обучения

№	Тема урока	Цели	Кол-во часов
1	Введение. Ритмика.	Увлечь музыкой, вызвать интерес к движению.	1
2	Основные танцевальные правила. Приветствие. Постановка корпуса.	Начать приучать детей к танцевальной технологии.	1
3	Первый подход к ритмическому исполнению (хлопки, выстукивания, притоп).	Научить ритмично исполнять различные мелодии.	1
4	Понятие о правой, левой руке, правой, левой стороне. Повороты и наклоны корпуса.	Проверить знания детей о правой, левой руке, стороне.	1
5	Поза исполнителя. Зритель, исполнитель. Положение фигуры по отношению к зрителю. Ракурс.	Объяснить как должна располагаться фигура относительно зрителя.	1
6	Башкирские танцы, особенности и костюмы.	Познакомить с танцами народов РФ.	1
7	Танцевальная зарядка. Упражнения для рук.	Разучить основные упражнения для рук в форме танцевальной зарядки.	1
8	Ритмическая схема. Ритмическая игра.	Научить составлять небольшие танцевальные комбинации.	1
9	Ритмические упражнения с предметом (мяч, обруч, платок).	Развитие ритмичности с предметом.	1
10	Простейшие танцевальные элементы в форме игры.	Разучить танцевальные элементы в форме игры.	1
11	Этюдная работа. Игры. Понятие пантомима.	Дать понятие пантомима. Рассказать об этюдной работе.	1
12	Упражнения для развития плавности и мягкости движений. Пластичная гимнастика.	Развить пластичность и мягкость движений под музыку.	1

13	Синхронность и координация движений, используя танцевальные упражнения.	Использовать на уроке флажки, мячи и постоянно напоминать о правильной осанке, правой стороне.	1
14	Упражнения для профилактики плоскостопия.	Разучить основные упражнения профилактики плоскостопия.	1
15	Гимнастика. Упражнение на дыхание, упражнения для развития правильной осанки.	Научить правильно дышать. Следить за осанкой во время учебы.	1
16	Упражнение для суставов. Разминка «Буратино».	Профилактика суставов.	1
17	Упражнения на расслабление мышц.	Научить детей расслаблять мышцы.	1
18	Этюдная работа. Пантомима. Игра «Телефон», «Замри».	Поиграть в различные игры связанные с этюдной работой.	1
19	Музыкальные, танцевальные темы.	Научиться определить медленно, быстро, умеренно.	1
20	Разучивание простейших танцевальных элементов .	Разучить новые танцевальные элементы.	1
21	Настроение в музыке и танце. Характер исполнения .	Научиться определять характер мелодии и подбирать оригинальное исполнение движения.	1
22	Выразительные средства музыки и танца. Музыка, движение, исполнители, костюмы.	Познакомить с основными выразительными средствами музыки и танца.	1
23	Правила танцевального этикета	Объяснить основные правила танцевального этикета.	1
24	Танцевальные игры для развития музыкальности и слуха.	Развить музыкальный слух.	1
25-27	Разучивание танца «Байык»	Научить детей простейшим движениям башкирского танца.	1
28	Ритмические упражнения.	Научить ритмично исполнять различные упражнения.	2
29	Фигуры в танце. Квадрат, круг, линия, звездочка, воротца, змейка.	Рассмотреть и разучить основные фигуры в танце.	1
30-34	Разучивание танца «Круглое озеро».	Научить детей простейшим движениям башкирского танца.	4

На занятиях применяются основные методы обучения: наглядный, словесный и практический. Кратко охарактеризуем данные методы.

Наглядный метод включает:

- 1) показ педагогом движений под счет и под музыку;
- 2) опосредованный показ правильного исполнения или ошибок на конкретном ребенке;
- 3) использование графических материалов, различных приспособлений при выяснении;
- 4) дидактическая игра;
- 5) определение хореографических способностей детей;

6) малые хореографические формы.

Словесный метод заключается в обращении к сознанию ребенка и в осмысленным им выполнении и исполнении танцевальных элементов.

В его основе практического метода лежит многократное повторение и отработка движений. Частью данного метода является видео-метод, заключающийся в просмотре видеоматериалов о танцевальном искусстве в целом и башкирском народном танце, в частности, а также в обучении на основе видеоматериалов народной, классической и современной хореографии.

Формы обучения можно разделить на несколько групп: основные, дополнительные и художественно-эстетического самообразования.

- Основные: просмотр видео-спектаклей и знакомство с творчеством великих мастеров хореографии, прослушивание музыки.

Способы обучения. Занятия должны быть разнообразны как по содержанию, так и по набору применяемых методов. При повторении необходимо избегать однообразия, скуки, вносить в знакомые движения, танцевальные элементы новизны, предъявлять новые требования, ставить новые задачи. Любое задание, которое предполагает выполнять обучающимися, должно соответствовать степени подготовленности к нему. Весь процесс обучения строится на сознательном усвоении знаний и умений. Занятия проходят в хорошем темпе, одно и то же движение не отрабатывается долго, объясняется материал понятным языком. В ходе занятия закрепляются все полученные ранее навыки, повторяя пройденные движения и фигуры.

В процессе обучения во время занятий большую роль играют демонстрации и объяснения учителя. Несмотря на наглядность отображения, сложность приема не всегда позволяет обучающимся сразу уловить суть. Поэтому показ должен сопровождаться пояснением. Демонстрация и объяснение дополняют друг друга. Эффективность таких занятий несомненна: методы проведения занятий танцами действительно могут оказать неограниченное воздействие на детей. Правильно организованная деятельность, направленная на ребенка, вызывает у каждого ученика неподдельный интерес и отклик.

Таким образом, работая над постановкой танца, педагог создает хореографический образ – это значит, что он обрисовывает в танце действие или характер, воплощая на основе чувств определенную идею.

На первом этапе для постановки танца было знакомство с обучающимися в возрасте от 7- 9 лет, в составе 15 человек.

Проводились такие игры для сплочения коллектива, как: «Давай познакомимся», «Снежный ком», «Лавата», «Хлопаем вместе», «Гармоничный танец», Игра «Хореограф» и др. (см. Приложение 4).

После вводных занятий педагог переходит к изучению характерных для башкирского народного танца движений: основного хода, постукивания, щелчков и т. д.

Для повышения уровня воспитания любви к Родине мы продолжаем знакомить детей с народным танцем, больше рассказываем о народных костюмах, даем домашнее задание: чтение башкирских народных сказок. На занятиях прослушивались башкирские народные песни и мелодии. Детям было очень интересно их слушать, после прослушивания они высказали свое мнение и отношение к прослушанному произведению. Планы-конспекты занятий «Мои две Родины Россия и Башкортостан» и «Чем славиться моя Республика» приведены в Приложении 5.

Также обсуждались атрибуты башкирского народного танца, такие как платки, шали, украшения, веревки, - все это вызывало у детей восторг и удивление. После отработки отдельных движений мы начали собирать комбинации разученных движений, это далось ученикам непросто. Благодаря настойчивости совместно с детьми мы шаг за шагом справлялись со всеми трудностями.

Дальнейшей работой стала композиция самого танца и разработка танцевальных рисунков, таких как диагонали, круги и линии. Дети охотно помогали в постановке танца, так как им хотелось, чтобы хореография была сделана быстрее. Дальнейшей работой стала сама композиция танца и продумывание рисунков танца таких как, диагонали, круги, линии. Дети охотно помогали нам в постановке танца, так как очень хотели, чтобы быстрее получилась наша хореографическая постановка.

7. Воспитание любви к Родине у детей как основа сохранения национально-культурных традиций

Родина – понятие многогранное, это любовь, которая зарождается внутри нас и включает в себя привязанность к самым близким людям - родителям, дому, улице, на которой мы живем, родному городу, стране и родной природе.

Чувство любви к своей Родине переходит границы географии и является ценностью, пронизывающей все основы человеческой сущности. Исторически сложившаяся и глубоко укоренившаяся, эта любовь к Родине объединяет нас и создает наше понимание патриотизма. Важным звеном в воспитании патриотических чувств является поддержка детского интереса к событиям и явлениям общественной жизни, общение с детьми о том, что кажется им близким и интересным.

Быть истинным патриотом подразумевает воспринимать себя как неотъемлемую составляющую Родины. Это изысканное чувство пленит душу уже в самом раннем детстве, запечатлевая основы ценностного отношения к окружающему миру и постепенно обретая свою форму в процессе воспитания, где любовь к близким, привязанность к детскому саду, школе, родным местам и родной стране играют важную роль.

Дошкольный и младший школьный возраст – это период в жизни ребенка, когда происходит активное формирование его личности: нравственные чувства, среди которых особое значение имеет чувство патриотизма.

Патриотическое воспитание всегда было и остается одной из важнейших задач воспитания подрастающего поколения в целом, как для школы, так и для семьи. Само чувство Родины начинается с восхищения тем, что ребенок видит перед собой. Все то, что вызывает его удивление и изумление, играет огромную роль в его развитии и формировании патриотических чувств. Детские впечатления могут быть еще не до конца осознанными, однако они оказывают сильное влияние на становление личности маленького патриота.

Патриотизм – это ценностное отношение к малой Родине, которое считается основной национальной ценностью. Это понятие раскрывается через любовь, уважение и ценностное отношение к своему народу, к своей малой Родине, к истории своей Родины, а также через любовь к своей Родине и уважение к Отечеству. Первые уроки патриотизма ребенок получает в своей семье. Родители передают ему свое восприятие жизни, свою любовь к родному краю, к дому, к природе, к народному фольклору, к искусству, к людям. Патриотическое чувство долга перед Родиной и Отечеством – одна из важнейших черт человека.

Патриот – это тот, кто испытывает искреннюю преданность и глубокое чувство долга перед своим Отечеством, своей Родиной и малой Родиной. Так, в словаре С.И. Ожегова слово «патриот» означает: «человек, любящий свое Отечество, преданный своему народу и готовый на жертвы по имя интересов своей Родины» [40, с.120]. В словаре В.И. Даля значение этого слова трактуется так: «Патриот – любитель отечества, ревнитель ее блага, патриот, патриот» [79, с.179].

Патриотическое воспитание направлено на развитие гражданской идентичности и формирование чувства гордости за свою страну, ее достижения и историю, но оно включает и множество других аспектов - функциональных, нравственных, целенаправленных, организационных, ценностных, социальных и многие другие.

Патриотическое воспитание имеет многогранный и высокий уровень сложности, тем самым охватывая многие стороны культурно-исторического развития общества, а также новые черты и особенности современного общества. Этот процесс воспитания охватывает и связывает разные поколения, проходит через всю жизнь, имея, с одной стороны, социальный, политический, экономический, а также духовный, культурный аспекты [44, с. 49-53].

Понятие патриотизма имеет три подхода к рассмотрению:

1) патриотизм - высшее общественное чувство, состоящее из чистой, возвышенной любви к своей Родине и активной деятельности на благо Отечества;

2) патриотизм - сильное эмоциональное отношение к своей родной земле, малой семье, своему дому, возникающее из чувства любви к Родине, Отечеству;

3) патриотизм – социальное явление, несущее в себе аспекты исторического развития государства и общества.

Особенность патриотизма состоит в том, что оно включает в себя множество ценных человеческих качеств, в том числе культурных. Это то качество, которое воспитывает в человеке чувство любви и уважения к людям всех национальностей, призывая быть толерантными и открытыми. Важно всегда помнить о необходимости уважения национальных традиций и обычаев. Патриотизм всегда связан с понятием культуры –наследием, которое формирует идентичность и объединяет людей вокруг общих ценностей.

В.И. Лутовинов считает: «Патриотическое воспитание - это сложная система социально-педагогической деятельности, связанная с передачей жизненного опыта от поколения к поколению, с целенаправленной подготовкой человека к созидательному труду на благо Отечества, с его социализацией, формированием и развитием духовно-нравственной личности, способной любить свою Родину, постоянно ощущать связь с ней, защищать ее интересы, сохранять и приумножать лучшие традиции своего народа, его культурные ценности, постоянно стремиться к обеспечению безопасности личности, общества и государства» [60, с.170].

Современный мир стал свидетелем множества изменений и глобальных вызовов. В нашей стране особенно заметен рост ценностного отношения и патриотического, гражданского воспитания.

Так, на V съезде Общероссийской общественно-государственной детско-юношеской организации «Российское движение детей» (РДШ) 17 мая 2023 года в Музее Победы Президент Российской Федерации В.В. Путин отметил, что патриотизм, уважение к истории и культуре страны являются общенациональной задачей. «Вопросы, связанные с воспитанием подрастающего поколения на основе ценностей патриотизма, уважения к отечественной истории и культуре, по праву находятся в числе значимых общенациональных задач, реализации которых государство неизменно уделяет приоритетное внимание», - отметил президент в своем обращении к участникам съезда [86]. Далее В.В. Путин утверждает, что «неразрывность, преемственность истории – основа движения вперед, ценности, которые консолидируют и объединяют наше общество. И мы должны сделать все, чтобы сегодняшние дети, подростки, молодежь, в общем, все наши граждане гордились тем, что они наследники, внуки, правнуки победителей, знали героев своей страны и – что чрезвычайно важно – их семьи, чтобы каждый понимал, что это часть нашей собственной жизни» [86].

С древних времен Родина считалась важнейшей ценностью в жизни человека, и в настоящий момент эта ценность не теряет своего особого значения. В понимании у каждого человека свои ценности и особый образ Родины. Принято считать, что Родина – это место, где рождается человек. Однако понятие Родины простирается гораздо дальше. В нем укоренены национальность народа, привязанность к определенной местности с ее уникальной природой, историей, традициями и обычаями. Язык, на котором говорит человек, также неразрывно связан с понятием Родины.

Значение любви к Родине невозможно переоценить в гражданско-патриотическом и духовно-нравственном воспитании ребенка. Этой теме всегда уделялось особое внимание, и формирование патриотических чувств у человека играет важную роль в развитии и воспитании гражданина своей страны. К.Д. Ушинский внес значительный вклад в педагогику, развил высокую идею воспитания патриотов. Он обосновал принцип этновоспитания в педагогике. В своей работе К.Д. Ушинский указывал, что важнейшими нравственными качествами детей являются воспитание любви к Родине, малой семье, воспитание человечности, трудолюбия и ответственности. Долг патриота – активная позиция в жизни нашего Отечества [100, с.23].

Чувство любви ребенка к Родине формируется еще в раннем детстве, когда ребенок видит перед собой то, что вызывает у него положительные эмоции, отклик в его душе. Хотя в этом возрасте не все впечатления полностью осознаются ребенком, но то, что проходит через восприятие ребенка, играет особую роль в формировании патриотических чувств, любви к стране и умения любить свою страну. Прежде всего, оно начинается с семьи ребенка и трепетных взаимоотношений в ней, это отчий дом и вообще вся маленькая семья [34, с. 153].

Как считал великий педагог и писатель Л.Н. Толстой: «Гораздо легче любить человечество в целом, великую Родину — Россию, потому что в этом помогают поэты и музыканты. Гораздо труднее любить ближнего своего, свою малую родину, потому что в этой любви не обойтись без стихов, клятв, песен, здесь нужны конкретные действия и дела» [69].

Педагог-гуманист Я.А. Коменский в своем труде «Великая дидактика» отмечал: «Любовь ребенка к родителям, дому и месту, где он родился, есть первая ступень воспитания любви к Отечеству» [54, с.251].

Н.Г. Пантелеева считает: «Воспитывать любовь и уважение к родной земле необходимо еще с детства» [82, с.17]. Несомненно, важно прививать детям младшего школьного возраста бережное, ценное и бережное отношение к истории, природе и традициям своей малой Родины. Особенно необходимо уделять внимание детям 8-9 лет, именно в этом возрасте у ребенка формируется осознанный эмоциональный

настрой и приобретает мировоззрение при изучении истории его предков и ознакомлении со значимыми памятными местами.

Академик Д.С. Лихачев отмечал: «Воспитание любви к родной земле, культуре, языку — задача первостепенной важности. Но как воспитать эту любовь? Воспитание этой любви начинается с малого — с любви к своей семье, к своему дому, постепенно расширяясь, чувство любви переходит к своему государству, к его истории, его прошлому, настоящему, а затем и ко всему человечеству» [60, с.371].

А.Н. Вырщиков писал, что важнейшими составляющими патриотизма являются воспитание и развитие любви к своей Родине, а также ценностного, заботливого отношения к ней [35, с.148].

Известный русский педагог К.Д. Ушинский сформулировал идею «принципа родства в обучении» в «Педагогических записках». По мнению педагога, важное место в полноценной жизни человека должно отводиться изучению родного края и страны [100, с. 23].

Отечественные педагоги и ученые твердят, что простое абстрактное понятие Родины никогда не сможет вызвать истинную любовь и приверженность. Любовь к Родине должна быть основана на полном понимании ее ценности и всего того, что она в себя включает.

Малая Родина – это не просто земля, а особая и неповторимая планета, которая культивирует в сердце каждого человека самые искренние и сокровенные чувства. Это дом, в котором жизнь человека начинает свой путь, место, где он впервые видит свет и встречает глаза любящих родителей. Здесь, на Малой Родине, он делает свои первые шаги, неуклюжие и колеблющиеся, но полные неутомимого стремления и детской радости. Нельзя заставить человека полюбить свой дом, если он никогда не убирал его, нельзя заставить его полюбить сад, если он не срезал ни одного сорняка и не посадил в нем ни одного цветка; невозможно научить любить дорожку к дому, если человек ни разу не подметал на ней листья, не собирал мусор.

Воспитание любви к малой семье у детей – важный и актуальный процесс. Это требует внедрения и использования новых приемов, методов и форм в содержании образования и обучения.

Основой формирования любви к окружающему миру в целом являются идеи и мировоззренческие позиции человека, которые начинают свое развитие еще в раннем школьном возрасте.

Понятие «ценностное отношение» приравнивается отечественными педагогами к данному аспекту, как «любовь», рассматривается как система мировоззрений, методов и моделей поведения.

В.Н. Мясищев считал: «Понятие отношения есть системообразующий элемент личности, включающий в себя систему отношений» [71, с. 368]. Действительно, человеческие отношения представляют собой сложную, сознательную систему, основанную на

индивидуальном и социально зависимом опыте отношений человека с действительностью.

Деятельность и действия человека всегда являются отражением его отношения ко всему, с чем он сталкивается. Кроме того, они также являются проявлением его морально-этических убеждений. Важно, чтобы человек умел оценивать свое отношение к различным аспектам своей жизни, таким как семья, другие люди и окружающая природа [77, с. 46].

Человеческие переживания, поведение и чувства восприятия объединяются в комплексную систему взаимоотношений с окружающим миром. Именно эти отношения с другими людьми определяют формирование внутреннего отношения к окружающему миру, что в свою очередь является выражением ценностных установок человека. Следовательно, от качества взаимодействия с окружающими людьми зависит наше восприятие и понимание мира, а также наша система ценностей.

Следовательно, ценностное отношение – это важное отношение человека к чему-то, воспринимаемому человеческим сознанием, его осознанием. Осознание своего отношения к малой семье, ко всему, что можно отнести к этому понятию, направляет действия, играющие значительную полезную роль в ценностном отношении к этому предмету.

Специалист по вопросам народной культуры в обучении, воспитании и развитии детей М.Ю. Новицкая, рассматривая тему формирования любви к малой семье у детей, отмечала: «Формирование любви к семье возможна только при педагогическом взаимодействии взрослого и ребенка, в рамках единого культурно-смыслового пространства» [77, с. 154]. Только при этом условии сформируется ценностное, эмоциональное и эффективное отношение к родной земле, принадлежности к ее историческому и культурному наследию, родной природе, к своей семье и отцовскому дому.

Результатами педагогического взаимодействия являются формирование нравственных, гуманных и патриотических качеств у ребенка, которые пронизывают всю его жизнь и проявляются в заботе, внимании, любви, ответственности и гордости перед родной страной.

Для полноценного формирования любви необходимо придерживаться ряда факторов:

1. Умение обнаружить за предметными интересами скрытое или непроявленное отношение к чему-либо.
2. Естественный процесс взаимоотношений ребенка с реальным, реальным окружающим его миром.
3. Предметное постижение, принятие ребенком общего смысла понятия ценности и форм ее проявления через ценностную деятельность. Когда ребенок приходит к пониманию роли всех

ценностей через взаимодействие с миром и оценку объектов взаимодействия.

В отечественной педагогике выделяют компоненты любви: познавательную, эмоциональную, поведенческую.

Когнитивный компонент – это наличие знаний и представлений о ценностях. А.Г. Асмолов считает: «Когнитивный компонент – это не только знание о ценности, но и осознание смысла ценности. Объективное знание не будет играть значительной роли до тех пор, пока оно не станет субъективно значимым и не приобретет личностный смысл» [8, с. 156].

Развитие следующего компонента обусловлено наличием когнитивного компонента, основу которого составляют ценностные отношения, переходящие в эмоциональные. Эмоция является неременной составляющей, на которой базируются все отношения, и которая не может существовать отдельно от них. Взаимосвязь между ценностными отношениями и эмоциями является крайне значимой, поскольку она определяет способность компонента развиваться и процветать. Без эмоций, ценностные отношения не могут полностью раскрыть свой потенциал и влиять на развитие компонента. В то же время, эмоции без ценностных отношений становятся неуправляемыми и не имеют ясной направленности. Именно взаимодействие эмоций и ценностных отношений обеспечивает полноценное развитие данного компонента и его способность влиять на окружающую среду [82, с. 17].

Эмоциональный компонент предполагает эмоциональное отношение к ценности, состоянию и чувствам человека, личностным и ситуативным значениям. Такие чувства как переживания признаются личностно значимыми для человека [98, с.23].

Поведенческий компонент представляет собой проявление эмоций через вербальные и невербальные средства коммуникации. Его основным аспектом является осознание ценности объекта для личности, то есть понимание его значимости и влияние этого осознания на формирование поведения. Одним из ключевых понятий в поведенческом компоненте является установка.

Установка формируется на основе предыдущего опыта, накопленных знаний, ценностей и убеждений. Достижения воспитательного процесса будут эффективными при соблюдении условий, в том числе развития общего уровня сформированности целого ряда компонентов любви к своей семье. При этом они должны включать развитие когнитивного, эмоционального и поведенческого компонентов.

К показателям когнитивного компонента относятся: уровень овладения знаниями о своей Родине (знания, представления об истории своей Родины, своей Родины, своего региона, района, села, семьи, традициях и обычаях своей Родины), осознание не единого понятия любви, а всей системы ценностных отношений, понимания и проявления

любви к малой Родине через деятельность (беседы, экскурсии, сообщения на тему и т. д.) [77, с. 120].

Показателем эмоциональной составляющей любви является уровень сформированности физического и зрительного представления о малой семье, положительное, осознанное и устойчивое отношение к знаниям о малой семье, положительное отношение к полученным знаниям.

Для развития эмоционального компонента необходимо использовать различные формы работы с созданием ситуаций переживания таких чувств, как гордость, любовь, восхищение, уважение к своей малой Родине, к истории своего родного края. Более важным в таких ситуациях является знакомство с выдающимися людьми, достопримечательностями малой родины посредством экскурсий [77, с. 154].

Показателем поведенческого компонента является активное стремление к патриотической деятельности, умение применять в деятельности знания о своей Родине, волевые проявления на благо родной земли. Для развития поведенческого компонента используется участие в общественно значимых действиях, операциях, краеведческих работах, общезначимых мероприятиях, играющих важную роль для малой семьи.

Таким образом, базовой основой процесса формирования любви к Родине, чувства патриотизма в условиях современной школы являются духовно-нравственные общечеловеческие и национальные ценности, бережно сохраненные в национальных традициях народа. В то же время сформированные у подрастающего поколения чувства патриотизма и любви к Родине, желание видеть родной край процветающим является залогом сохранения культурных традиций народа, их передача будущим поколениям и гарантом сохранения мира, добра, общечеловеческих и национальных ценностей культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение, сохранение и преумножение национальной культуры, передача ее молодому поколению является актуальной проблемой для любого народа и страны в целом. На современном этапе развития общества данные вопросы приобрели еще более острый характер. Изучение народного танца детьми открывает возможность решать обозначенные проблемы, важно правильно организовать работу в детском коллективе, увлечь детей, дать им возможность ощутить через музыку и хореографию красоту национального темперамента, тем самым разбудив в них глубинный интерес к познанию национально-культурных традиций народа.

Обращение к литературе, искусству прошлого, как и к истории, — это обращение к прошлому народа. Башкирский танец и через века сохранил свою страсть, силу, яркость, свою первозданную красоту. В нем нашли отражение особенности быта, тесно связанного с хозяйственной жизнью, древним верованиями.

Народный танец – это фольклорно сценический танец, отражающий особенности быта, основных занятий, традиций, обычаев присущих отдельной территории и народу, характеризующийся свойственными только этой народности танцевальными движениями, ритмом, костюмом и другими атрибутами.

Изучение и практика башкирской народной хореографии приносят конкретные результаты процессе воспитания детей. В процессе обучения происходит воспитание патриотических чувств, формирование ценностной установки, осознание значимости своего дома, села, района, своей малой Родины, своего региона, Родины. У детей возникает собственный личностный смысл, который отражается на поведении. Любить Родину – значит знать ее традиции и уважительно относиться к ним. Настоящими патриотами могут быть только те, кто любит, ценит и уважает то, что накоплено и сохранено предыдущими поколениями.

Национально-культурные традиции башкирского народа – являются важным звеном формирования и поддержания национальной идентичности и сознания, ценностью, непрерывно передающей наследие предков настоящим и будущим поколениям, тем самым являясь источником развития личности. Ценности, которые были созданы народной мудростью и культурой и из века в век передавались прошлыми поколениями последующим молодым необходимо и сегодня брать за основу организации учебно-воспитательного процесса как в системе общего, так и дополнительного образования. Компонентами национальной традиционной культуры всегда выступали язык, история, литературный и музыкальный фольклор, живопись, народные обряды, песни и танцы. Во все времена эти компоненты были важными средствами воспитания подрастающего поколения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адарова Р. Опыт работ по возрождению языка, культуры, быта, традиций башкирского народа // Учитель Башкортостана. — 1995. - № 5. - С. 82-85.
2. Азарова А.В. К вопросу об истории развития идеологии патриотизма в России // Вестник Военного университета. - 2019. - № 6(23). - С. 21-25.
3. Александрова С.А. Методика развития музыкального мышления детей // Искусство в школе. – 2019. – № 2. – С. 22-24.
4. Аминова З.Ф. Воспитание у младших школьников интереса к национальной культуре средствами музыкального фольклора. Теория и практика образования в современном мире: материалы VII Международная научная конференция (г. Санкт-Петербург, июль, 2015). - СПб: Свое издательство, 2015. - 226 с.
5. Андреев В.И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития. - Казань: Центр инновационной технологии, 2003. - 608 с.
6. Анкета о мотивации и интересе к занятиям народными танцами // Социум Анкеты Бланки // Электронный ресурс, режим доступа: <https://pandia.ru/text/87/123/91225.php> [дата обращения 18.11.2023]
7. Апряткина Ю.М., Кобозева И.С. Воспитание любви к родине как проблема современного образования // Электронный ресурс, режим доступа: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017035418> [дата обращения 18.10.2023]
8. Асмолов А.Г. О смыслах понятия толерантность. - М.: Респект, 2001. 156 с.
9. Атанова Л.П. Собиратели и исследователи башкирского фольклора. – Уфа: Йэшлек, 1992. - 190с.
10. Ахияров К.Ш. Башкирская народная педагогика и воспитание подрастающего поколения. – Уфа, 1996. – 242с.
11. Ахияров К.Ш. Народная педагогика и современная школа: Монография. - Уфа: БашГПУ, 2000. - 328 с.
12. Ахметжанова Н.В. В мире башкирской музыки: сб. статей. - Уфа: УГИИ, 1995. - 119 с.
13. Бабенко Л.С. Методы и приемы развития интереса к народной музыке у детей младшего школьного возраста // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1979. – 14с.
14. Баймурзина В.И. Теория и практика башкирской народной педагогики: учеб. пособие. - Уфа: Изд-во ВЭГУ, 1995. - 332 с.
15. Балашова С.С. Об изучении народной музыки в системе школа – училище – ВУЗ. Проблемы развития системы музыкального образования. – М., 1986.

16. Балашова С.С., Шенталинская Т.С. Музыкальный фольклор. – М.: Просвещение, 1993. – с. 126 – 228.
17. Бараг Л.Н. Повествовательные жанры башкирского фольклора. - Уфа: Гилем, 2000. - 248 с.
18. Башкирские народные песни. Уфа: Башкирское книжное изд-во, 1954. - 322 с.
19. Башкирское народное творчество: Т. 7: Пословицы, поговорки, приметы, загадки. - Уфа: Китап, 1993. - 464 с.
20. Божович Л.И. Проблема развития мотивационной сферы ребенка: избранная психология. – М.: МПСИ, 2001. - 234 с.
21. Болдина К.С. Как воспитывать патриотизм у детей? / К.С. Болдина // Воспитание детей. – 2018. – № 3. – С. 23-25.
22. Большая советская энциклопедия <https://dic.academic.ru/contents.nsf/bse/>
23. Бондаревский В.Б. Воспитание интереса к знаниям и потребности к самообразованию. - М., 1985. - 68 с.
24. Бондаренко Т.О. О педагогической импровизации на уроках музыки // Искусство в школе. – 2017. – № 3. – С. 24-28.
25. Борзов А.А. Народно-сценический танец: экзерсис у станка. – М.: Ун-т Натальи Нестеровой, 2018. – 493с.
26. Борзов А.А. Танцы народов мира. – М: Ун-т Н. Нестеровой, 2016. – 496с.
27. Бутенко Э.В. Сценическое перевоплощение: Теория и практика. – М.: Прикосновение, 2005. – 127 с.
28. Валеев И.И. Традиции башкирского национального воспитания в творчестве Мустая Карима. - Уфа: Китап, 2005. - 416 с.
29. Валеева Г.Х. Патриотическое воспитание детей в образовательном процессе средствами этнопедагогики. - Магнитогорск: МаГУ, 2016. - 25 с.
30. Васильев О.С. Семиотика этнокультуры: Современные эстрадные танцы. - М.: Эксмо, 2013. - 303 с.
31. Васильцова В.Н. Народная педагогика: Школа-Пресс. - М.: Астрель, 2016. - 219 с.
32. Вахромеев В.А. Элементарная теория музыки. - М.: Музыка, 2020. - 254 с.
33. Волков Г.Н. Этнопедагогика: учебник для студентов средних и высших пед. учебных заведений. - М.: Академия, 1999. - 168 с.
34. Воронова Е.Н. Воспитать патриота: программы, мероприятия, игры: метод. пособие. – М.: Гардарики, 2018. – 153 с.
35. Вырщиков А.Н. Военно-патриотическое воспитание детей: теория и практика. М.: Педагогика, 2020. - 148 с.
36. Галин С.А. Башкирские народные песни. – Уфа: БИПКРО, 1995. – 42с.

37. Голова В.Ю. Музыкальный фольклор в формировании национального самосознания. - М.: Музыка в школе, 2006. - 186 с.
38. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине. – М.: ВЛАДОС, 2018. – 208с.
39. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: учеб. пособие для вузов искусств и культуры. – М.: Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2002. -165 с.
40. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах. - М.: Олма-Пресс, 2015. - 179 с.
41. Данина Г.В. Развитие образного мышления детей на занятиях хореографией // Педагогические традиции и инновации в образовании, культуре и искусстве: сборник материалов III международной научно-практической конференции, Уфа, 18 апреля 2019 года. – Уфа: Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, 2019. – С. 275-277.
42. Дейкина А.Ю. Познавательный интерес: сущность и проблемы изучения. - М.: МПГУ, 2017. - 475 с.
43. Дмитриева В. Формирование национального самосознания средствами музыки. - М.: Наука и школа, 2004. - 98 с.
44. Ерошенко Т.И. Перспективы взаимодействия социологии и образования // Культура и образование: научный журнал вузов культуры и искусств. - 2014. -№ 4 (15). - С. 21-24.
45. Жавинина О.А. Музыкальное воспитание: поиски и находки // Искусство в школе. – 2018. – № 5. – С. 49-53.
46. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Областные особенности русского народного танца. Учебное пособие. Ч. 2. – Орел, 2014. – 668с.
47. Захаров В.М. Поэтика русского танца: Народная художественная культура регионов России. II Том. - М., 2014. - 440 с.
48. История и культура Башкортостана: Хрестоматия / Под ред. Хисаметдиновой Ф.Г. - Уфа, 1997. – 374 с.
49. Калугина О.Г. Методика преподавания хореографических дисциплин: учебно-методическое пособие. - Киров: КИПК и ПРО, 2018. - 123с.
50. Каримова Л.Н. Совершенствование тестового контроля знаний студентов педагогического вуза по дисциплинам хормейстерской подготовки // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 2-2. – С. 329-333.
51. Кашапова Л.М. Народная педагогика: Программа спецкурса. – Уфа, 1998. – 10с.
52. Кашапова Л.М. Национальная музыкальная культура: Программа для учащихся 1-8 (9-11) классов. – Уфа, 1999. – 50 с.
53. Кашапова Л.М., Ахияров К.Ш. Национальная муз. культура в школе: теория и практика: Монография. – Уфа: БГПИ, 1998. – 141с.

54. Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения. - М.: Педагогика, 2012. - 251 с.
55. Конституция Российской Федерации, статья 44. <https://www.zakonrf.info/konstitucia/44/>
56. Концепция развития башкирского национального образования. - Уфа: БИРО, 1999. – 19с.
57. Кособуцкая Н.Ю. Народный танец: социокультурные характеристики и функции //Вестник культуры и искусств. - 2018. - № 1 (53). - С. 76-81.
58. Крысько В.Г. Этническая психология. - М, 2002.
59. Кукушкин В.С., Столеренко Л.Д. Этнопедагогика и этнопсихология - Ростов на Дону: Феникс, 2000 - 448 с.
60. Лихачев Д.С. Избранные работы. – СПб.: Художественная литература, 2017. - 371 с.
61. Макаренко А.С. Лекции о воспитании детей. Избр. пед. соч. – В 2-х т. – Т. 2. – М.: Правда, 2016. – 571 с.
62. Максакова В.И. Организация воспитания детей: пособие для учителя / В. И. Максакова. – М.: Просвещение, 2015. – 254 с.
63. МАУ «Городской дворец культуры» г. Мелеуз // Электронный ресурс, режим доступа: <https://ok.ru/group/70000003252318> [дата обращения 18.11.2023].
64. Мезова М.А., Теуважукова Р.Т. Особенности работы по воспитанию любви к родине у детей // «Науки об образовании»: Электронный ресурс, режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-raboty-po-vospitaniyu-lyubvi-k-rodine-u-mladshih-shkolnikov> [дата обращения 18.10.2023]
65. Мельников М.Н. Детский фольклор и проблемы народной педагогики: учеб. Пособие. – Новосибирск, Просвещение, 1987. -240 с.
66. Меркулова Т.К. Нравственно-патриотическое воспитание детей // Начальная школа. - 2018. - № 4. - С. 24-28.
67. Миронов К.Г. Категории духовность и нравственность в Концепции духовно - нравственного развития и воспитания личности гражданина России // Начальная школа. - 2014. - № 8. - С.30-35.
68. Морозова Н.Г. Формирование познавательных интересов у детей младшего школьного возраста. - М.: Просвещение, 2019. - 280 с.
69. Мурзин А.И. Концептуальные основы российского патриотизма: понятие и сущность [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии. 2006. № 6. -<http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovy-rossiyskogo-patriotizma-ponyatie-i-suschnost> [дата обращения 05.12.2023]
70. Мухамедьянов С.А. Педагогические условия нравственного воспитания школьников с использованием прогрессивных идей башкирской народной педагогики: Дисс. ... канд. пед. наук. – Уфа, 1995. – 204с.

71. Мясичев В.Н. Психология отношений / Под ред. А.А. Бодалева. - М.: МОДЭК, 2018. - 368 с.
72. Нагаева Л.И. Башкирская народная хореография. – Уфа: Китап, 2015. – 90 с.
73. Нагаева Л.И. Башкирские народные праздники, обряды и обычаи — Уфа: Китап, 1999. - 160 с.
74. Надршина Ф.А. Башкирские народные песни-предания. - Уфа: Китап, 1997. - 288 с.
75. Народная педагогика – основа воспитания подрастающего поколения. – Уфа: Баш. отд. пед. общества РСФСР, 1992. – 48с.
76. Нестерович И.Л. О патриотическом воспитании юношества в современных условиях // Воспитание школьников. -2018. - № 6. - С. 65-69.
77. Новицкая М.Ю. Мониторинг патриотического воспитания в детском саду и начальной школе: метод. пособие. - М.: Дрофа, 2010. - 154 с.
78. Овсянникова Н.П. Воспитание интереса к народной культуре у детей младшего школьного возраста: диссерт. на соиск.уч. ст. канд. пед. Наук. – Ростов-на-Дону, 2002.
79. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 4-е изд., доп. - М.: Азбуковник, 2019. - 944 с.
80. Основы военно-патриотического воспитания: Учебное пособие для студентов пед. институтов / Л.А. Бублик, Ю.С. Васютин, А.Н. Вырщиков и др.; под ред. Г.В. Средина. - М.: Просвещение, 2018. -120 с.
81. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУП, 2016. – 632с.
82. Пантелеева Н.Г. Народная память о защитниках Отечества — важный фактор патриотического воспитания подрастающего поколения // Педагогика: традиции и инновации: мат. VI Межд. науч. конф. – Челябинск, 2015. - С. 15-17.
83. Педагогика: учеб. пос. для студентов педагогических учебных заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. - 3-е изд. - М.: Школа-Пресс, 2017. - 210 с.
84. Перегудова Т.В. Сущность и специфика героико-патриотического воспитания старшеклассников в досугово-образовательной деятельности детского оздоровительного лагеря // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. -2018. - № 1 (63). - С. 145-150.
85. Петрова Г.Г. Формирование нравственных ценностей у детей дошкольного возраста на основе башкирского фольклора // Педагогические традиции и инновации в образовании, культуре и искусстве: сборник материалов III международной научно-практической

конференции, Уфа, 18 апреля 2019 года. – Уфа: БГПУ, 2019. – С. 176-178.

86. Президент подчеркнул значение патриотизма. 17.05.1923: Электронный ресурс, режим доступа: <https://pobedarf.ru/2022/05/17/prezident-podcherknul-znachenie-patriotizma/> [дата обращения 18.10.2023].

87. Психическое развитие младших школьников / Под ред. В.В. Давыдова. М.: Просвещение, 2019. - 328 с.

88. 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> (дата обращения 18.04.2019).

89. Российский гуманитарный энциклопедический словарь https://humanities_dictionary.academic.ru/

90. Сайфутдинова А.З. Развитие артистизма у учащихся хореографического отделения ДШИ // Педагогические традиции и инновации в образовании, культуре и искусстве: сборник материалов III международной научно-практической конференции, Уфа, 18 апреля 2019 года. – Уфа: БГПУ, 2019. – С. 187-190.

91. Синицина Н.В. Танец и методика преподавания. Народно-сценический танец // Методические рекомендации по дисциплине для студентов специальности «Народное художественное творчество (хореография)» - Киров: КФ, 2016. – 50с.

92. Соколовская И.Н., Кивилёва А.А. К определению сущности понятия «познавательный интерес» в педагогике // Царскосельские чтения. 2015. №XIX. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-opredeleniyu-suschnosti-ponyatiya-poznavatelnyy-interes-v-pedagogike> (дата обращения: 05.01.2024).

93. Стрельцова Л. Как воспитать любовь к Родине // Электронный ресурс, режим доступа: <https://suxareva-sevds120.edusev.ru/articles/post/3257147> [дата обращения 18.10.2023]

94. Сулейманов Р.С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995. – 248с.

95. Султангареева Р.А. Башкирский народный танец: проекция в современности // «Языкознание и литературоведение» // Электронный ресурс, режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/bashkirskiy-narodnyy-tanets-proektsiya-v-sovremennosti> [дата обращения 18.10.2023]

96. Султангареева Р.Т., Бахтиярова П.В. Башкирские игры и праздники. Уфа, 1980. -289 с.

97. Сухомлинский В.А. Воспитание любви к знаниям, школе, учителю // Рад. школа. - 2014. - №7. - С.10.

98. Тарасова Н.Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учеб. пособие / Н.Б. Тарасова. – СПб.: ИГПУ, 2016. - 264 с.

99. Телегин А.А. Народно-сценический танец и методика его преподавания: учеб. пособие. - Самара, 2015. - 229 с.
100. Ушинский К.Д. Избранные педагогические сочинения. - М.: Педагогика, 2008. - 23 с.
101. Философская энциклопедия: в 5 томах / под ред. О.Г. Дробницкого. - М.: Сов. энциклопедия, 2017. - 179 с.
102. Философский эстетический словарь: справочные издания. – М.: ИНФРА, 2002. – 576 с.
103. Фришман И.И. Методика работы педагога дополнительного образования. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных. - 2-е изд., испр. – М.: «ИЦ «Академия», 2018. – 120 с.
104. Хасанов Л.Р. Танцы башкирского народа: методические рекомендации. – Златоуст, 2018. – 120 с.
105. Хисаметдинова Ф.Г., Шарипова А.Н., Нагаева Л.И. Родной Башкортостан. - Уфа, 1992. – 300 с.
106. Хореографическое искусство. Справочник. – М.: Искусство. – 2005.
107. Шакуров Р.З. Башкортостан: Краткая энциклопедия. -Уфа, Башкирская энциклопедия, 2016. - 101 с.
108. Щукина Г.И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся. – М.: Педагогика, 1988. - 208 с.
109. Ямалетдинова Н.Г., Хусаинова Р.Х. Музыка: Программа для 1-8 классов общеобразовательных школ, лицеев и гимназий. - Уфа: Информреклама, 2003.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Дидактическая игра «Башкирские узоры»

Предварительная работа:

- рассматривание иллюстраций с изображением людей в башкирских национальных костюмах;
- рассматривание предметов декоративно-прикладного искусства башкирского народа: деревянную расписную посуду, ложки, сувениры;
- беседы о башкирском орнаменте: его построении, элементах, цвете;
- д/и: «Найди башкирский орнамент», «Сложи башкирский ковёр по образцу», «Сотки ковер» (составление башкирского узора из геометрических фигур), «Обведи и раскрась» (шаблоны элементов башкирского орнамента), «Одень башкирских кукол»;

Описание дидактической игры

Игра состоит из 2 пластинок - полей. Одна сторона представляет собой цветок из 8 лепестков треугольной формы, с изображением разнообразного башкирского орнамента, на каждом из которых, не достаёт части узора, и 8 отдельных фрагментов круглой формы, соответствующие недостающим частям. Другая сторона представляет цветную основу для составления узора. К ней прилагается конвертик с готовыми элементами башкирского орнамента вырезанные из плотной ткани (фетра).

Игровая мотивация

С целью вызвать интерес к новой игре, создать состояние увлечённости у детей нашей группы мы внесли куклу Айгуль в национальной башкирской одежде. Вместе с детьми рассмотрели её наряд и закрепили названия элементов национальной одежды: платье с оборками - «кулдяк», приталенная безрукавка - «камзул», меховая шапка - «бурек».

Кукла расстроена тем, что у неё платье красивое, но не ненарядное. Она просит детей помочь ей украсить одежду и обувь башкирским орнаментом.

Айгуль поинтересовалась у детей, знают ли они, как появился узор на башкирской одежде, и что он означает. Затем кукла познакомила детей с легендой о башкирском орнаменте:

«Давным-давно жили три женщины. В один прекрасный вечер они разожгли огонь и завели беседу. Одна из женщин сказала: «Почему у меня темные волосы, у вас черные и светлые, у меня глаза голубого цвета, а у вас карие и серые, и ростом мы разные, и зовут нас неодинаково, а все в одинаковых белых платьях? Долго думали они, советовались. И решили, что каждая придумает отличающее её украшение на платье. И что украшение будет иметь свой символ и цвет.

Прошло некоторое время, и они снова встретились. У всех были нарядные платья с узорами.

Первая сказа: «Я сделала рисунок солнца, оно символизирует, показывает жизнь на земле».

Вторая сказала: «А я люблю животных: коз, овец, и символ моего платья - «рога барана».

А третья сказала: «А я люблю реки, озёра. И мой символ - бегущая волна».

И с тех пор люди стремились свою одежду, обувь, дом украсить орнаментами и давали узорам название».

Силуэты платья, фартука и обуви украшенные детьми совместно с педагогом, получились праздничные и нарядные.

В благодарность за оказанную помощь, кукла Айгуль преподнесла детям в подарок новую игру «Башкирские узоры», после чего познакомила детей с её правилами и игровыми действиями.

Цель игры: расширять и систематизировать знания детей об искусстве башкирского народа.

Игровая задача:

- помочь запомнить очертания башкирского орнамента, названия некоторых элементов узора, его композиционного строя и колорита;
- совершенствовать умения детей подбирать фрагменты узора к недостающим частям основного орнамента, правильно совмещая все линии узора;
- упражнять детей в составлении башкирского национального узора на круге;
- обогащать словарь детей, названиями башкирского орнамента;
- воспитывать интерес к народному творчеству.

Ход игры

Количество игроков: от 2 и более детей.

Правила игры. Собрать все фрагменты орнамента, которые встречаются в изображении на лепестках цветка.

Игровые действия

Ведущий раздает поля с цветком из 8 лепестков, с изображением разнообразного башкирского орнамента, на каждом из которых, не достает части узора. Затем поочередно показывает игрокам по одному фрагменту соответствующих недостающим частям. Внимательно рассмотрев, играющие выбирают себе те элементы, которые встречаются в изображении на лепестках, и выкладывают их в пустые окошки. Ведущий следит за правильностью выполнения задания, за тем, чтобы совпали все линии на узоре.

Подведение итогов

Выигрывает тот, кто первым выложит все фрагменты орнамента в пустые окошки и правильно расположит их на игровом поле.

Усложнение

Количество участников: от 2 и более.

Правила игры. Составить башкирский узор на круге (подносе, блюде), соблюдая ритмичность и сочетая элементы по цвету.

Игровые действия

Детям предлагается набор элементов башкирского орнамента, из которых они должны выложить узор на круге методом аппликации. Выбрав нужное количество элементов, составляют узор. Работу игрок может выполнять, копируя узор с образцов или придумывая свою композицию.

Инструкция: «Перед вами поднос. Украсьте его башкирским орнаментом, соблюдая, правила чередование узора и сочетания его по цвету».

Подведение итогов

Выигрывает тот, кто первым и красиво выложит узор на круге.

Примечание: на начальном этапе игры можно предложить детям украшать поднос по образцу, а затем игроки придумывают свои варианты орнамента.

Дидактическая игра «Обычаи башкирского народа»

Цель: знакомство детей с древними традициями башкирского народа, из какого материала сделано и для чего предназначено. Воспитывать интерес, уважение к традициям нашего народа. Развивать связную речь, мышление, внимание.

Ход игры:

1 вариант:

Раздать детям сюжетные картинки с изображением башкирского ремесла (узоры, поделки из металла, вышивка, ковры, вязание, поделки из дерева, поделки из кожи). Ведущий показывает маленькие карточки, спрашивает и говорит: "Это орудие, инструмент или вещь и к какому башкирскому ремеслу относится?" Кто быстрее заполнит своё поле-лото, тот и победит.

2 вариант:

Ребёнок по своей сюжетной картинке рассказывает последовательно по порядку какое ремесло, одежда из какой ткани сделана, в какие времена это было сделано, для чего использовали.

Игра предназначена для детей 7-8 лет, в игре могут участвовать 7 детей.

Башкирские народные игры

Юрта

Цель игры: упражнять детей в беге с выполнением задания, ходьбе переменным шагом.

В игре участвуют четыре подгруппы детей, каждая из которых образует круг по углам площадки. В центре каждого круга стоит стул, на

котором повешен платок с национальным узором. Взявшись за руки, все идут четырьмя кругами переменным шагом и поют.

Мы, веселые ребята,
Соберемся все в кружок,
Поиграем и попляшем,
И помчимся на лужок.

На мелодию без слов ребята переменным шагом перемещаются в общий круг. По окончании музыки они быстро бегут к своим стульям, берут платок и натягивают его над головой в виде шатра (крыши), получается юрта. Выигрывает группа детей, первой построившая юрту.

Медный пень

Цель: упражнять в беге наперегонки.

Играющие парами располагаются по кругу. Дети, изображающие медные пни, сидят на стульях. Дети – хозяева, становятся за стульями. На башкирскую народную мелодию водящий (покупатель) двигается по кругу переменным шагом, смотрит на детей, сидящих на стульях, как бы выбирая себе пень. С окончанием музыки останавливается около пары и спрашивает у хозяина:

«Я хочу у вас спросить,
Можно мне ваш пень купить?»

Хозяин отвечает:

«Коль джигит ты удалой,
Медный пень тот будет твой».

После этих слов хозяин и покупатель выходят за круг, встают за выбранным пнем спиной друг к другу и на слова «1, 2, 3 – беги!» - разбегаются в разные стороны. Добежавший первым встает за медным пнем. Победитель становится хозяином.

Курай

Цель: упражнять детей в беге наперегонки, умении выполнять переменный танцевальный шаг.

Дети делятся на четыре подгруппы и встают шеренгами вдоль стен зала, чередуясь, мальчик с девочкой. Водящий ребенок – кураист – сидит в центре на стульчике и играет на курае. Дети поют, исполняя танцевальные движения:

«Становись в хоровод,
Всех курай плясать зовет.
Ты, курай, задорней, веселей играй!
Тех, кто лучше пляшет,
В круг их приглашай!»

Кураист двигается по кругу переменным шагом. С окончанием музыки все восклицают «Хей!» и мальчики бегут к стулу, стараясь быстро взять курай. Победитель становится кураистом.

**ИНСТРУМЕНТЫ ДИАГНОСТИКИ
ВЫЯВЛЕНИЯ УРОВНЯ РАЗВИТОСТИ ИНТЕРЕСА К
НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫМ ТРАДИЦИЯМ БАШКИРСКОГО
НАРОДА У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ПОСРЕДСТВОМ ЗАНЯТИЙ
НАРОДНЫМИ ТАНЦАМИ**

Анкета о мотивации и интересе к занятиям народными танцами

Цель – изучение, сохранение и укрепление мотивации, и интереса к занятиям народными танцами.

1. Нравится ли тебе посещать занятия народного танца:

- а) с желанием;
- б) без желания;
- в) затрудняюсь ответить.

2. Что тебя больше всего привлекает на занятиях:

- 1) беседы о народных праздниках, традициях, обрядах и обычаях;
- 2) народные игры;
- 3) разучивание новых движений;
- 4) музыкальное сопровождение.

3. Что нового ты узнал на занятиях?

- Какие существуют национальности;
- Какие из национальностей проживают в моем регионе;
- Расширил знания по географии;
- Новые танцевальные элементы;
- Узнал особенности национальных костюмов;
- Узнал национальные праздники и традиционные блюда.

4. Любите ли вы выступать, принимать участие в концертах?

- Очень люблю;
- Не очень люблю;
- Затрудняюсь ответить;
- На концертах я очень волнуюсь.

5. Какую трудность испытываете на занятиях (что получается, а что не получается)?

- Страх публичного выступления;
- Критика в мой адрес;
- Боюсь не справиться с новыми элементами танца;
- Долго запоминаю сложную танцевальную комбинацию;
- Иное _____

6. Как вы думаете, пригодятся ли тебе полученные знания в дальнейшей жизни?

- Да, пригодятся;
- Нет, не пригодятся;
- Затрудняюсь ответить.

7. Танцуешь ли ты танцы, разученные на занятиях своим родителям?

- Да, танцую;

- Нет, никогда;
- Устраиваю показ не только родителям, но и гостям.

8. Интересуются ли родители, чем вы занимаетесь на занятиях, что нового узнали?

- Да, всегда;
- Иногда;
- Нет;
- Иное _____

Оценочные средства по направлению «Народный танец»

Методы исследования – педагогическое наблюдение и анализ учебной хореографической деятельности учащихся

Объект оценивания: исполнение комбинаций у станка, на середине зала, исполнение этюдов, составленных из движений и элементов башкирского народного танца в соответствии с правилами и национальными особенностями исполнения.

Предмет оценивания:

- знание порядка движений в комбинациях и их точное исполнение;
- техника исполнений движений башкирских танцевальных комбинаций;

- знание методики исполнения движений и умение применять эти знания на практике;

- осмысленность исполнения движений, комбинаций, этюдов;
- синхронность исполнения;
- музыкальность исполнения движений, комбинаций, этюдов;
- выразительность исполнения;
- умение передать национальный характер и манеру исполнения.

Проводится контроль практических навыков на открытом занятии:

- Экзерсис у станка;
 - Экзерсис на середине;
 - Работа по диагонали;
 - Исполнение танцевальных этюдов.
- Экзерсис у станка и на середине зала
- Полуприседания и полное приседание.
 - Приседания с растяжкой.
 - Упражнения с напряженной стопой.
 - Маленькие броски.
 - Полуприседания на опорной ноге на 45° и 90°.
 - Дробные выстукивания.
 - Флик-фляк.
 - «Веер» по воздуху со скачком на опорной ноге.
 - Подготовка к «верёвочке» и «верёвочка».
 - Развертывание ноги на 90 градусов.
 - Большие броски.

Вращения на середине зала

– Отскоки по 1 прямой позиции в повороте с выносом правой ноги на каблук.

– Поворот plie-retere с переступанием на полупальцах.

– Бег на месте со скоком в 1 прямую позицию на сильную музыкальную долю.

Вращения по диагонали зала

– Shaine в сочетании с вращением на мелких переступаниях в demi-plie;

– Shaine в сочетании с вращением на каблучок;

– Маленькие «блинчики» в сочетании с воздушной прокруткой;

– Вращение «гвоздик»;

– Вращения в характере изученных национальных танцев.

Вращения по кругу зала

– Отработка концовок во вращениях соответственно пройденным приемам вращений на середине зала.

– Вращения в различных сочетаниях и в различных музыкальных ритмах.

– Вращения в характере башкирского народного танца.

Этюды

1. Танцевальный этюд на элементах башкирского сценического танца.

Практические задания для проведения контроля усвоения материала

Выполнить задания практически.

– Показать поклон - приветствие.

Рисунки танца:

– Построиться в линию.

– Встать в круг.

– Построиться по диагонали.

Выполнить упражнения по кругу:

– «Ходьба на носочках», «Ходьба на пяточках», «Ходьба носочки пяточки», «Переменный шаг», «Танцевальный бег», «Подскоки», «Боковой галоп», «Бег с прямыми ногами назад «Ножницы», «Бег с прямыми ногами вперед «Ножницы», «Бег с поджатыми коленками вперед».

Разминка на середине зала:

– «Наклоны головы в сторону», «Наклоны головы вперед-назад», «Повороты головы вправо», «Вращение головы по кругу».

– «Поднятие плеча (правое, левое)», «Поочередное поднятие плеча», «Поднятие плеч вместе», «Поочередное выдвижение плеча вперед и назад», «Поочередное вращение правого и левого плеча вперед и назад», «Вращение вперед и назад плеч вместе».

– «Сгибание и разгибание кистей рук», «Вращение кистей рук», «Сгибание и разгибание рук в локтях», «Поднятие рук вверх и в сторону», «Рывки руками», «Поочередное поднятие рук вверх и вниз «Кулачки»», «Поочередное вращение рук вперед и назад», «Одновременное вращение рук вперед и назад».

– «Наклоны корпуса вперед и назад», «Боковые наклоны корпуса в сторону», «Боковые наклоны корпуса в сторону с рукой», «Вращение корпуса по кругу», «Наклоны корпуса в сторону с рукой, за рукой, с касанием руки конечностей», «Наклоны корпуса вперед к правой и левой ноге, с касанием рук стоп», «Наклоны корпуса вперед с касанием рук пола по центру», «Мельница», «Боковые наклоны к правой и левой ноге с касанием пяточки», ««Книжка» в положении стоя».

– «Поочередный подъем колена вперед», «Поочередный бросок ноги по диагонали, с касанием рук».

– «Приседание».

– «Поочередный подъем стоп наверх и вниз», «Одновременный подъем стоп наверх и вниз», «Бег на месте», «Прыжки по шестой позиции», «Прыжки из стороны в сторону», «Поочередные прыжки на правой и левой ноге», «Разножка».

Выполнить упражнения по диагонали:

– «Вращение по диагонали».

– «Прыжки по шестой позиции», «Прыжки «Подскоки»», «Прыжки на правой и левой ноге».

– «Поочередные броски ногами», «Поочередные броски ногами «прямо» «боком»», «Поочередные броски ног назад с прогибом корпуса и рук назад», «Поочередные броски ногами «прямо» «боком», «назад с руками»».

– «Прыжки с поджатыми ногами вперед и вытянутыми руками вперед», «Прыжки с открытием ноги назад и прогибом рук и корпуса назад».

– «Колесо», «Рандат».

Выполнить упражнения. Партерная гимнастика.

– Упражнения: «Угол», «Работа со стопами: «Стопы к себе и от себя», «Переменная работа стоп», «Раскрытие стоп по первой позиции»», «Книжка», «Бабочка», «Наклоны корпуса вперед» «Боковые наклоны с рукой», «Свечка», «Маятник», «Стрелки часиков», «Кран», «Велосипед», «Ножницы», «Поднятие корпуса пресс», «Махи ногами из положения лёжа», «Махи из положения на коленях», «Лодочка», «Прогибы корпуса назад», «Рыбка», «Качели», «Лягушка», «Мостик», «Прогибы корпуса назад стоя на коленях с вытянутыми руками вперед», «Прогибы корпуса назад, с касанием плеча и спины», «Перекаты стоп на носочки», «Кошечка», «Кошечка потягивается», «Шпагат».

Контрольный опросник

– Что такое танец?

Танец — ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определённую композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением.

Танец – особенный вид искусства, в котором в качестве инструментов выражения чувств, эмоций и образов выступают движения тела человека, обычно под музыку.

– Перечислите основные виды хореографического искусства:

- Классический танец;
- Народный танец;
- Историко-бытовой;
- Бальный танец;
- Эстрадный танец;
- Современный танец.

– Сколько точек в хореографическом пространстве зала? (8)

– Что такое рисунок танца?

Рисунок танца – это построение танца в пространстве. Рисунок танца называется перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения на сцене».

– Назовите рисунки танца: («Линия», «Колонна», «Диагональ», «Круг», «Змейка», «Галочка» и т.д.)

– Перечислите упражнения, выполняемые в разминке по кругу:

(«Прыжки», «Ходьба на носочках», «Ходьба на пятках», «Подъем колена», «Броски ногами», «Маленькое приседание», «Большое приседание», «Китайский шаг», «Спортивный шаг», «Бег» и др.)

– Что такое сольный танец?

Сольный танец - это (итальянское solo, от латинского solus - один), исполнение одним танцовщиком или танцовщицей.

– Что выражает народный танец? (Стиль и манеру исполнения каждого народа.)

– К какому танцу относятся эти движения «переменный шаг», «припадание»? (Народный танец)

– Главное правило выполнения техники вращений: (Держать точку)

– К какому виду танца относится «Башкирский танец»? (Народный танец)

– Международный день танца? (29 апреля)

– Партер это: (Движения на полу)

Критерии	Теория	Специальные термины	Интерес к предмету
Уровни	Показатели		
высокий	Освоил весь объём теоретических знаний по основным разделам учебно-тематического плана	Осознанно пользуется специальными терминами в полном соответствии с их содержанием	Имеет стойкий интерес к восприятию программы танцевального мастерства

средний	Имеет неполный объём	Сочетает специальные термины с «бытовыми»	Не проявляет, как правило, интереса к освоению теоретического материала
низкий	Недостаточно усвоил теоретические знания	Не владеет специальными терминами	Отсутствует интерес к восприятию танцевального материала

Описание диагностики хореографических способностей по методике Э.П. Костиной

Обследование детей прослеживается на занятиях по хореографии. Во время занятий наблюдается выполнение танцевальных элементов, музыкально-ритмических упражнений, манера и характер исполнения движений, эмоциональное восприятие музыкального сопровождения и определяется уровень способности каждого ребенка.

Рекомендуемая методика предполагает общую систему оценки хореографических способностей по 3-балльной шкале.

3 балла – ребенок выполняет самостоятельно предложенные задания;

2 балла – ребенок с помощью взрослого выполняет некоторые предложенные задания;

1 балл – ребенок не может выполнить все предложенные задания, помощь взрослого не принимает.

Высоким результатом хореографических способностей детей можно считать средний балл от 2,3 до 3.

Средний уровень от 1,5 до 2,2 балла.

Низкий уровень 1,4 балла и ниже.

По результатам диагностики определяются дети, кому необходимы индивидуальные занятия по хореографии.

Мониторинг распределялся по оценочным таблицам. Результаты (высокий, средний, низкий) оценивались по показателям качества освоения ребенком музыкально-ритмической деятельности:

- Интерес и потребность к восприятию музыки и движений
- Интерес и потребность к исполнению музыкально-ритмических движений
- Наличие творчества в исполнении выразительности фиксированных движений игр и плясок.

Тест «Уровень физических данных» (физическое развитие)

- Выворотность ног.

Поставить ребенка к станку в I позицию. Попросить глубоко присесть, отрывая постепенно пятки так, чтобы бедра как можно больше

раскрылись в стороны. Обратить внимание: легко или с трудом он это делает.

– Подъём стопы.

Попросить ребенка из I позиции выдвинуть ногу в сторону, колено выпрямить. Осторожными усилиями рук проверить эластичность и гибкость стопы. При наличии подъёма стопа податливо изгибается, образуя в профиль месяцеобразную форму.

– Балетный шаг.

Ребенок становится боком к станку, держась за него одной рукой. Из I позиции работающую ногу, выпрямленную в коленном суставе и с вытянутым подъёмом, поднимают в сторону, до той высоты, до какой позволяет это делать бедро. Норма выше 90 градусов.

– Гибкость тела.

Ребенка поставить так, чтобы ноги были вытянуты, стопы сомкнуты, руки разведены в стороны. Ребенок перегибается назад до возможного предела, при этом его обязательно подстраховать, придерживая за руки. При прогибе вперёд ребёнок должен медленно наклонить корпус, сильно вытянув позвоночник, стараясь достать животом, грудью и головой ноги и одновременно обхватить руками щиколотки ног. При хорошей гибкости корпус обычно свободно наклоняется вперед.

– Прыжок.

Проверяется высота прыжка в свободном положении ног с предварительным коротким приседанием. Прыжки выполняются несколько раз подряд.

– Координация движений.

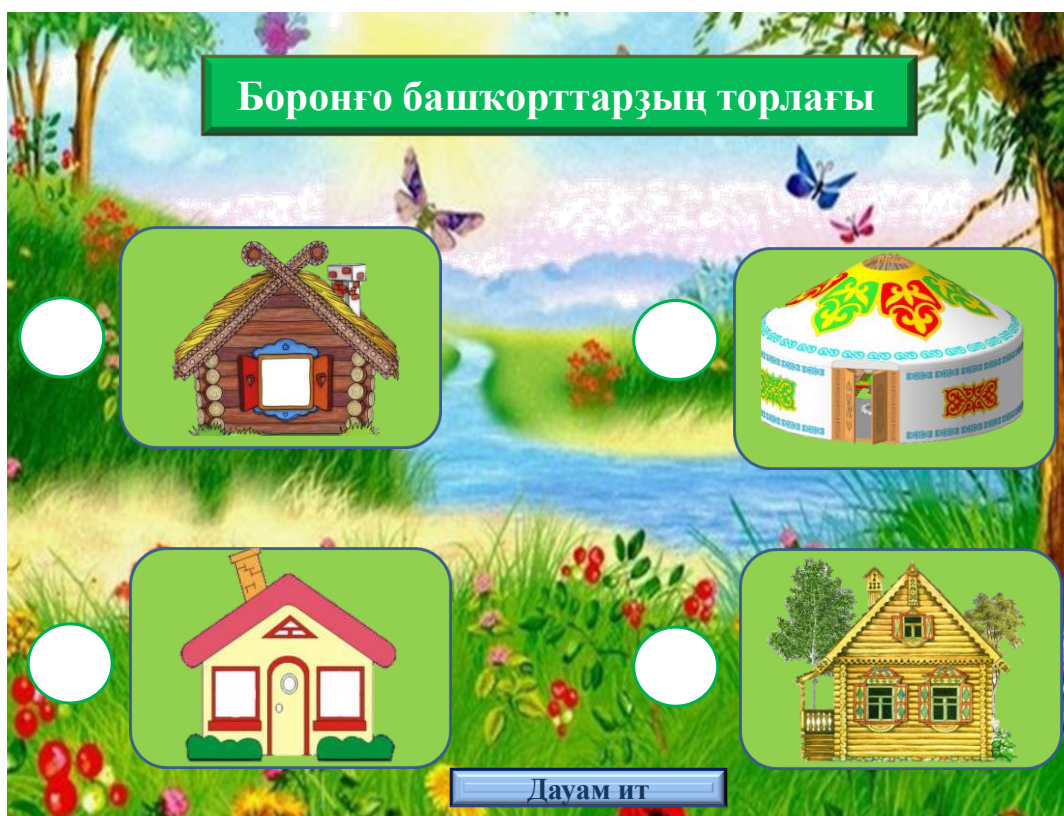
Попросить ребенка повторить несложную комбинацию 2-3 движений.

Тест «Уровень творческого развития»

Музыкальный слух

Игра «Повторяй за мной». Попросить ребенка повторить ритмический рисунок за педагогом. Педагог молча хлопает в ладоши какой-нибудь ритм, примерно 5-7 секунд, ребенок старается воспроизвести этот ритм как можно точнее, выдерживая все паузы и длительность. Повторить так 5 раз, постепенно усложняя рисунок.

Фрагменты интерактивной игры
«БАШКИРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА»



Игры для сплочения детского коллектива.

«Давай познакомимся».

Играющие образуют два круга. Стоящие во внутреннем круге поворачиваются лицом к внешнему. Звучит музыка, играющие в кругах движутся в противоположные стороны. После прекращения музыки участники игры останавливаются друг перед другом, знакомятся, называя имя. Далее вновь звучит музыка, только уже теперь, двигаясь в разные стороны и пробегая мимо знакомого, махают ему рукой. Музыка перестает играть, появляются новые знакомые. Игра продолжается.

«Снежный ком».

Группа встает в круг и первый называет свое имя. Второй называет имя первого и свое. Третий имя первого, второго и свое. Вместе с именем можно изобразить свой любимый жест, назвать свой любимый напиток, личностное качество (вариант - начинающееся на первую букву имени), хобби и т.п.

«Лавата».

Играющие, становятся в круг, берутся за руки и начинают двигаться по кругу, громко напевая: «Мы танцуем, мы танцуем, тра-та-та, тра-та-та, наш весёлый танец — это Лавата». Потом все останавливаются и ведущий говорит: «Мои локти хороши, а у соседа — лучше» — все берет своих соседей за локти и снова начинают двигаться напевая. Ведущий может называть, что хочет (талиа, плечи, пятки, ноги и т.п.), главное — снять у детей тактильное напряжение.

«Хлопаем вместе».

Простая и забавная игра на сплочение коллектива. Ведущий дает участникам задание расположиться по кругу и назначает игрока, с которого начинается игра. По сигналу все должны как можно быстрее по очереди хлопнуть в ладоши. Ничего сложного, но эта игра хорошо развивает чувствительность, понимание невербальных сигналов и командный дух.

«Гармоничный танец» учим действовать сообща.

Дети разбиваются на пары. Один закрывает глаза. Он ведомый. Дети в парах стоят друг против друга, легко касаясь ладонями. Звучит медленная музыка. Ведущий пары делает плавные движения руками, телом, приседает, слегка отходит в стороны, вперед, назад. Задача ведомого следовать за руками ведущего и повторять его движения, не потеряться.

«Хореограф».

Суть игры: обучающиеся делятся на группы. В каждой группе определяют, кто будет в роли хореографа, а кто будет в роли учеников. Задача «хореографа» помочь своим «ученикам» составить танец/придумать движения для танца. Включается песня, «хореограф» придумывает движения, а его «ученики» повторяют за ним.

План-конспект занятия «Мои две Родины Россия и Башкортостан»

Цель: закреплять знания детей о и России своей Малой Родине, о главных символах России и Башкортостана (гимн, герб, флаг), развивать интернациональные чувства и любовь к нашей многонациональной Родине.

Материал: карта, глобус, герб, флаг, изображения природы разных широт.

Ход беседы:

Педагог: Ребята, мы с вами живем в самой большой и прекрасной стране на Земле! Вы уже знаете, как называется наша страна? (Ответы детей.) А как называют нас, живущих в России? (ответы детей) Правильно, у нашей страны удивительно красивое, звучное имя – Россия. Давайте повторим его вместе. А вы знаете, почему у нашей страны такое название?

За ясные зори, умытые росами,
За русское поле с колосьями рослыми,
За реки разливные в пламени синем
Тебя по-славянски назвали - Россия.

Много чудесных стран на земле, везде живут люди, но Россия – необыкновенная страна, потому что она наша Родина. Как вы думаете, что такое Родина? (Ответы детей) Родина – значит родная, как отец и мать. Родина – место, где мы родились, страна в которой мы живем. Родина у каждого человека одна! В нашей стране много всего самого удивительного: необыкновенно красивая природа, красивые города, удивительные люди. Ни одна страна в мире не имеет такой огромной территории, как Россия. Посмотрите на глобус. (Педагог показывает детям Россию.) Вот так много места занимает территория России. Она расположена в двух частях света: в Европе и Азии; омывается тремя океанами: Северным Ледовитым, Тихим, Атлантическим. Когда на одном конце нашей страны может идти снег, а на другом – припекать солнышко. (Педагог показывает изображения природы разных широт: степь, субтропики, тундра, лес, горы.) Россия граничит с 16 другими странами. В России есть высокие горы. Выше всех-потухший вулкан Эльбрус, удивительная гора с двумя вершинами. В России есть глубокие озёра. Самое большое- озеро Байкал, глубже него нет на всей планете. А сколько в России длинных рек, речек, речушек! Всех не перечесать. Великая русская река Волга- самая крупная в Европе.

Вот такая она удивительная, наша страна!

Ребята, а вы знаете какие государственные символы у России и как же нам отличить ее от других стран? (ответы детей). Ребята, наша Россия как старшая сестра объединяет много малых республик – красивых сестричек. Вы знаете, в какой республике мы живем? (Ответы

детей) Правильно мы живем в Республике Башкортостан. Когда-то Башкирия была отдельным государством, а 450 лет тому назад присоединилась к России. И теперь наша республика как младшая сестра России и у нас тоже есть свои государственные символы? А вы знаете эти символы? (ответы детей). В нашей республике проживают много народов разных национальностей. Люди каких национальностей живут в нашей республике? (ответы детей) Ребята, уже много сотен лет Россия и Башкортостан живут в мире и дружбе и согласии, идя рука об руку, вместе наш народ пережил многие трудности. И несмотря на то, что мы все разных национальностей говорим на разных языках наше главное богатство дружба народов большой страны России и Республики Башкортостан.

План-конспект занятия «Чем славиться моя Республика»

Ход:

Педагог читает стихотворение М. Карима «О березовом листочке».

О березовом листочке.

Взгляни на глобус.

Вот он- шар земной,

На нем Башкирия

С березовый листок величиной

Всего лишь на всего

Не больше

Обыкновенного листка,

Береза же – великая Россия-

Так зелена, так высока!

Веками тот листок

Сорвать с березы

Пытались и огонь,

И ливни, и морозы,

Заморские далекие ветра,

И заморозки с самого утра.

Но зеленел листок

Среди ветвей, питался соком

Матери своей

Но, бури и ветра

Преодолев,

Крепчает листьев

Радостный напев.

О чем это стихотворение? А как вы думаете, о чем мы будем сегодня говорить? (ответы детей) Какие символы нашего государства вы знаете? (ответы детей). Кто изображен на фоне восходящего солнца герба нашей республики? (ответы детей). Кто же он, Салават Юлаев?

(национальный герой башкирского народа, поэт, воин, джигит). Что расположено по краю герба? (башкирский узор, орнамент). Что изображено внизу герба? (ответы детей). Какие цвета имеет башкирский флаг? (ответы детей). Что означает, каждый из цветов? (ответы детей) Назовите столицу Башкортостана? (Ответы детей).

Ребята, кто знает, чем богата наша республика? (Ответы детей)

Правильно, наша республика богата своими природными ресурсами: лесами, реками с чистой и прозрачной водой. Также в нашей республике разнообразен животный мир. Каких животных наших лесов вы знаете? (ответы детей) Башкортостан богат своими полезными ископаемыми. Что добывают у нас? (ответы детей-нефть, уголь, железо, медь). В городах много фабрик, заводов, где выпускают различную продукцию. Наша нефть используется, не только в Башкортостане, но по всей стране. Наши специалисты выезжают на разработки месторождений в Сибирь, на Север т. к. они ценятся своими знаниями и умениями по всей стране. А вы знаете чем известен город Ишимбай? (ответы детей). В городе Ишимбай много лет назад нашли нефть. Этот город- первооткрыватель башкирской нефти.

Ребята, а чем ещё славится Башкортостан? (ответы детей) Что такое кумыс? (башкирский национальный напиток). Из чего его делают? (из кобыльего молока). У нас в республике есть различные санатории, где люди отдыхают и лечатся кумысом. Этот райские уголки известен по всей России, люди едут отдыхать со всех уголков страны отдыхать в Башкортостан. У нас очень красивые места, природа, чистый воздух.

Ребята скажите, а чем еще известен наш Башкортостан (ответы детей) Правильно –пчеловодством и своим медом. Ребята, вы знаете что наша республика - это единственное место на Земле, где сохранилось бортовое пчеловодство/бортничество (добыча дикого лесного меда). Ученые многих стран изучают состав Башкирского меда, но искусственно создать подобное лекарство пока не удастся. Уникальность Башкирского меда состоит в многообразии целебных свойств. Он собирается пчелами с растений, которые являются природным лекарственным сырьем. Кроме обычных видов лекарственных растений в Башкортостане произрастают очень редкие виды- тимофеевка степная, полынь шелковистая, чабрец, овсец пустынный, василистник, астра альпийская. Сочетание полезного нектара этих трав делают наш мед целебным вкусным и душистым.

Ребята, а вы знаете, что в Бурзянском районе существует пещера, на стенах которой древние люди оставили изображения мамонтов и диких лошадей. Эта пещера называется Шульган-Таш. Эта пещера — одна из крупнейших пещер на Южном Урале. Давн в Каповой пещере нашли уникальные наскальные рисунки, возраст которых почти 20 тысяч лет, это свидетельствует о проживании здесь древних племен. Она специально оборудована для проведения исследовательских работ.

Пещера Шульган-Таш одна из признанных «столиц» туризма и известна на весь мир

Ребята, скажите какие еще уникальные природные памятники нашей республики вы знаете? (ответы детей)

Ребята памятники могут быть и рукотворными. Какой самый известный памятник вы знаете? (ответы детей) Памятник Салавату Юлаеву. Памятник легендарному народному герою является самой большой скульптурой всадника в Европе. Его высота достигает 9,8 метра, вес — 40 тонн. Кроме того, изображение памятника Салавату Юлаеву является центральным элементом в Гербе Республики Башкортостан. Считается, что этот памятник стал самым лучшим творением скульптора Тавасиева, который работал над ним на протяжении 30 долгих лет. Скульптура отливалась на Ленинградском заводе «Монумент-скульптура», в качестве материала был использован бронзированный чугун. Отливали памятник в течение полутора месяцев.

Ребята, самое главное богатство нашей республики - это многонациональный народ, который прославляет и любит свою Родину.

Учебное издание

И.Ф. Ахметова, Л.Н. Каримова, Д.С. Мухьярова, Т.И. Политаева

**ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ НА ОСНОВЕ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ
ТРАДИЦИЙ БАШКИРСКОГО ТАНЦА**

Учебно-методическое пособие

Подписано в печать 17.01.2024г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 4,60. Тираж 500. Заказ 2019



АЭТЕРНА

НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М. АКМУЛЛЫ»

Декало А.В., Политаева Т.И.

СОЗДАНИЕ АРАНЖИРОВКИ С ПРИМЕНЕНИЕМ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Учебно-методическое пособие

Уфа
Аэтерна
2023

УДК 78**ББК 85.31****ISBN 978-5-00177-574-4****Д 28**

Печатается по решению учебно-методического совета кафедры музыкального и хореографического образования института педагогики ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты

А.Д. Хасаншин, кандидат искусствоведения, доцент

М.М. Заббарова, кандидат педагогических наук, доцент

Декало А.В., Политаева Т.И. Создание аранжировки с применением музыкально-компьютерных технологий: Учебно-методическое пособие. – Уфа: Аэтерна, 2023. – 66 с.

Учебно-методическое пособие предназначено для педагогов-музыкантов, занимающихся музыкально-компьютерной деятельностью с детьми. Такая форма деятельности определяет не только освоение элементарной теории музыки, но и специальных знаний, связанных с оркестровкой, аранжировкой, акустикой, богатым спектром средств художественно-музыкальной выразительности, предоставляемыми цифровыми программами. При выборе определенного набора инструментов, их тембральной окраски, определении динамики и темпа у ребенка развивается музыкальная интуиция как одно из проявлений творческого воображения. В данном пособии авторы раскрывают психолого-педагогические аспекты развития творческих способностей учащихся, рассматривают музыкально-компьютерную деятельность как вид учебной музыкальной деятельности; определяют содержание, формы и методы, развития творческих способностей учащихся в музыкально-компьютерной деятельности, а также дают рекомендации по созданию компьютерной аранжировки в программе FL Studio.

© Декало А.В., Политаева Т.И., 2023

© Аэтерна, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
1. Развитие творческих способностей учащихся как психолого-педагогическая проблема	7
2. Музыкально-компьютерная деятельность как вид учебной музыкальной деятельности	18
3. Содержание, формы и методы развития творческих способностей учащихся в музыкально-компьютерной деятельности	26
4. Создание компьютерной аранжировки в программе FL Studio	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
БИБЛИОГРАФИЯ	61

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Современное образование как социально-культурный феномен определяет развитие творческого потенциала учащихся в качестве одного из приоритетных своих направлений. Обоснование данному выводу находим в последних реформированиях российской школы, инициирующих новые требования к качеству образования: формирования личности с ярко выраженной доминантой, креативно мыслящей, способной к самовыражению и саморазвитию, патриота и гражданина своей страны.

В основополагающих нормативных документах Российской Федерации поддерживается право ребенка на раскрытие, развитие и реализацию творческих потенций: ФЗ Закон РФ «Об образовании», обновленном Федеральном государственном образовательном стандарте основного общего образования, Национальной доктрине образования РФ до 2025 года, Государственной программе «Развитие образования на 2018-2025 годы» (Федеральные проекты: «Современная школа», «Успех каждого ребенка», «Социальная активность»), Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года (распоряжение № 31 от 31 марта 2022 года № 678-р) и др.

Все сказанное определяет потребность включения образования в контекст воспитания средствами музыкального искусства, являющегося действенным средством преобразования. Музыка – сама по себе уже творческий процесс, а значит, введение ребенка в мир этого вида искусства всегда будет определять творческое видение мира на основе развития его способностей.

Творчество – это то, что заложено природой в самом феномене человека, когда у него аккумулируются эстетические проявления на основе развития чувственно-эмоциональной сферы, интенсивность мышления, внутренняя активность.

Однако время не стоит на месте, во все исторические периоды мы наблюдаем влияние технического прогресса на трансформацию или появление новых видов музыкальной деятельности. И первой трети XXI века мы можем видеть, как компьютерные технологии успешно используются в организации музыкального образования, открыв ранее недоступные области для этого процесса. На данный момент сложно представить процесс обучения сегодняшнего школьника без электронных пособий, Web-сайтов, виртуальных тренажеров,

разнообразных электронных и цифровых образовательных ресурсов (ЭОР и ЦОР), расширяющий информационное поле до многомерных масштабов. Этот процесс не является исключением для музыкального образования. В связи с этим к педагогу-музыканту, сферой профессиональной деятельности которого является работа с детьми, предъявляются новые требования.

Ключевую роль в определении нашей темы в контексте выявления сущностных характеристик личности в процессе вхождения в мир музыкального искусства сыграли работы: Л.С. Выготского, Ю.Б. Гиппенрейтер, С.Л. Рубинштейна, В.М. Теплова, Д.И. Фельдштейна и др. Целый ряд вопросов, связанных с воспитательным воздействием музыкального искусства в процессе творческого развития личности отмечается в исследованиях: Ю.А. Баренбойма, Л.М. Кашаповой, Б.Т. Лихачева и др. Значение творческой активности личности средствами искусства рассматривалась в работах В.И. Андреева, Л.И. Божович, Гиппенрейтер, А.Н. Леонтьева и др. Представляют особый интерес научные подходы, касающиеся развития творчества в системе основного и дополнительного образования, описанные в педагогической литературе: П.Ф. Каптеревым, Т.С. Комаровой, А.И. Савенковым, В.А. Сухомлинским, К.Д. Ушинским, А.Е. Ямбургом и др.

Несмотря на достаточно большой спектр теоретических и практических исследований, тем не менее, в настоящее время существуют определенные противоречия:

- между востребованностью и необходимостью развития творческих способностей детей в условиях цифровизации общего и дополнительного образования и недостаточностью методического обеспечения организации музыкально-компьютерной деятельности учащихся;

- между появлением новых цифровых возможностей организации музыкального образования и недостаточностью их продуктивного внедрения в образовательную практику педагогами-музыкантами для развития творческих способностей учащихся в музыкально-компьютерной деятельности.

Выделенные нами противоречия обуславливают необходимость изучения вопроса использования музыкально-компьютерных

технологий для развития творческого потенциала ребенка в образовательном процессе.

В данном пособии авторы раскрывают психолого-педагогические аспекты развития творческих способностей учащихся, рассматривают музыкально-компьютерную деятельность как вид учебной музыкальной деятельности; определяют содержание, формы и методы, развития творческих способностей учащихся в музыкально-компьютерной деятельности, а также дают рекомендации по созданию компьютерной аранжировки в программе FL Studio.

1. Развитие творческих способностей учащихся как психолого-педагогическая проблема

Творчество – внутренне присущая характеристика личности, от уровня развития которой зависит актуализация человека в жизненном пространстве. Оно проявляется в процессе развития способностей человека в творческой деятельности. Вполне очевидно, что ключевой задачей учреждений образования становится формирование конкурентоспособной и гармонично развитой личности учащегося, выраженной в потребности творческого самовыражения.

Данный контекст как системы проявление внешних и внутренних факторов определяет развитие творческих способностей учащихся как психолого-педагогическую проблему. Приведенное обоснование заставляет полагать значимость понимания категорий «творчество», «творческая личность», «творческие способности», «одаренность личности» применительно к сегодняшнему уровню развития психолого-педагогической науки и практики, а также социальным запросам российского общества.

Понятие «творчество» – многомерно и интегративно, в некотором смысле, бесконечно как сама Вселенная. Оно предполагает создание человеком чего-то нового, незапрограммированного. Отметим, что здесь берется во внимание относительность данного процесса, когда проявление творчества может быть значимо не в глобальном смысле, а в локальном, т.е. для развития возможностей одного человека как творца, свершении им творческого акта. Выйти за пределы стабильности и заданного механизма действия, разрушить константность, опередить логику – предназначение творчества. Тем не менее, неоспоримо, что творчески одаренный человек способен видеть не видимое, сопоставляет не сопоставимое. Именно ему доступен инсайт как творческое озарение, позволяющий ему быть впереди своих сверстников.

Проблема одаренности и творчества рассматривалась в исследованиях: Н.Н. Бердяева, Л.С. Выготского, Н.С. Лейтоса, А.Ю. Козырева, А.М. Матюшкина, А.Я. Пономарева, Дж. Резулли, П. Торренса и др. Сложность изучения творчества определяется его нешаблонностью, непредсказуемостью, определяющих сложность формата деятельности. Очевидно, что в случае применения строго

определенного алгоритма его описания, исчезает сам рассматриваемый феномен – творчество.

Рассмотрение данного явления в психолого-педагогической науке определяет его несколько разные смысловые сущности: творчество как понятие, выраженное не только в создании принципиально нового, но и в открытии относительно нового для самого субъекта (Г.К. Селевко) [38]; творчество проявляется на уровне развития интеллекта и в самых многообразных способностях (С.Л. Рубинштейн) [34]; творчество – неделимый и автономный от интеллекта фактор личности (Я.А. Пономорев) [30]; творчество выражено в потенциальном интеллекте, творческой (креативности), мотивации [31]; творчество – более высокая, чем у сверстников при равных условиях восприимчивость к учению и творческим проявлениям [22], [23].

Между тем, для нас представляет особый интерес точка зрения П. Торренса, посвятившего немало времени рассмотрению особенностей одаренности и творчества, в которой он видит творчество как особый процесс, где его координаты способны указать на тип личности и специфичность среды, необходимой для развития потенциалов [50]. Для организации музыкального образования в проекции раскрытия и развития творческих способностей ребенка, эта мысль становится особо значимой. Действительно, для одаренностей ребенка среда имеет немаловажное значение, так как одних усилий педагога недостаточно.

С нашей точки зрения, именно среда, включающая микросреды (семья и школа) макросреды (социально-культурное окружение) определяет морально-нравственные координаты, влияющие на движение вектора развития одаренности личности, его направление и динамику, трансформацию творческого опыта. Иными словами, она влияет на мотивационную составляющую деятельности человека, определяя ее как творческую личность.

Творчество – архисложный процесс личностных характеристик и установок, определяющегося уровнем, качественными особенностями и характером развития способностей человека в деятельности. Если посмотреть на само явление «личность», то можно отметить, что это понятие указывает «на свойства человека, которые присущи ему не как биологическому существу, а как социальному [16, с. 18]; «личность формируется во взаимодействии, в которое человек вступает с

окружающим миром...личность единица в системе общественных отношений» [34, с. 287]; феномены личности прочно связывают со способностью и неординарностью и интеллекта, творчеством и талантом» [3, с. 53].

Мы полагаем, что развитие одаренностей ребенка средствами музыкального искусства позволяют ему состояться как личности, обладающей ярко выраженной творческой сущностью и стать интересным для окружающих. Проблемой рассмотрения сущностей «личность» и одаренность» занимались: М.М. Бахтин, В.И. Загвязинский, Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев, М.К. Мамардашвили, В.В. Розанов, Э. Фромм, М. Хайдеггер и др. При всем различии подходов к данным феноменам, все они маркировали личность как ключевую культурную и общественную ценность, где творчество определяет степень характеристики личностных качеств человека и его продуктивную деятельность.

Если говорить о творческих способностях человека как одаренности, то мнению Ю.В. Гиппенрейтор, «они определяются как индивидуально-психологические особенности, которые выражают его готовность к овладению определенными видами деятельности и их успешному осуществлению, оставляя за пределами знания, умения и навыки» [13, с. 236].

Полагаем, именно в этом заключается «творческий полет», когда необходимо выйти за пределы логики, сложившейся в определенном сегменте деятельности, в том числе, это касается прочтения и осмысления специфического языка музыкального искусства ребенком. Для организации процесса развития творческих способностей средствами музыки в системе дополнительного образования особо актуализируется ее довод: «новые потребности и мотивы личности возникают не в процессе усвоения, а переживания [Там же, с. 284]. Система дополнительного музыкального образования предоставляет возможности менее консервативного общения между учеником и учителем, выстроенного на взаимном доверии и уважении.

Интересна позиция Н.С. Лейтоса, касательно раскрытия и развития одаренностей ребенка, которая, по его убеждению, заключена в соотношении между возрастными особенностями (состояния природной одаренности) и постепенным раскрытием индивидуальных черт, закрепляющихся в личностных характеристика человека как творческой личности [22, с. 304].

Не менее значим вывод авторитетного исследователя в области психология творчества А.Я. Пономарева, связывающего характеристики творческой личности с ее способностью «к фантазии, выдумке, отходом от шаблона» [30, с. 22]. Само творчество он выделяет как механизм, ведущий к развитию. В проекции нашей работы основополагающим является отрицание им факта творческого человека как электронной машины [Там же, с. 268]. Значит, при определении методологической основы развития творческих способностей ученика в музыкально-компьютерной деятельности мы не должны игнорировать главного: музыку как вид искусства, являющегося квинтэссенцией творчества.

Здесь уместно обратить внимание на мнение исследователей данного феномена А.П. Панфиловой и А.В. Долматова, подчеркивающих, что творчество должно отражать ценностно-смысловые системы личности, приобретающих особую значимость в обществе. Более того, они полагают некое тождество между творчеством ученика и педагога, выраженного в эрудированности, способности к синтезу и анализу, гибкости мышления, развитости воображения, активных волевых качествах и других значимых маркерах [28, с. 57, с. 79].

Известно, что ребенок проецирует модель поведения взрослых в своей жизненной реальности. Поэтому увлеченность педагога-музыканта искусством, его творческая и кругозор – детерминанта творчества ребенка. Именно об этом говорит Ш.А. Амонашвили в своей педагогической притче «Крылья». Действительно, полет ученика не может состояться без полета учителя. Добавим, что для музыкального образования это условие особо актуально.

В свое время, А.М. Матюшкин, объяснял одаренность в качестве предпосылки развития и становления творческой личности, вычлняя компоненты: ведущая роль познавательной мотивации; исследовательская, творческая активность; возможность достижения нетривиальных результатов; возможность его прогнозирования и предвосхищения; способность к созданию результатов эталонного порядка [44].

Развитие творческих способностей как природной одаренности в период детства в процессе образования – это всегда движение, в противном случае, творчество «незаметно» пропадает, так как первично исчезает интерес со стороны самого ребенка, а значит

механизм мотивации творческого поиска «останавливается». Соответственно, стагнация – крах творчества, что лишает человека многих жизненных перспектив во взрослой жизни. Нам следует уточнить, что само понятие «одаренность» происходит от слова «дар» и определяется как способность к достижениям в какой-либо сфере человеческой деятельности [29, с. 19]. На сегодняшнем этапе развития психологии и педагоги выделяют ряд определений одаренности личности:

- качественно своеобразное сочетание способностей, обеспечивающее успешное выполнение деятельности на творческом уровне [17, с. 99];
- сегменты способностей, обуславливающие спектр возможностей человека и многообразие его деятельности [17, с. 99];
- целостная индивидуальная характеристика познавательных возможностей и способностей к учению [36, с. 23];
- совокупность задатков, природных данных как одно из условий формирования способностей [17, с. 35],
- характеристика степени выраженности и своеобразия природных предпосылок способностей [17, с. 99];
- талантливость; наличие внутренних условий для выдающихся достижений в деятельности [17, с. 99].

Однако часто, касательно детского возраста, речь может идти о потенциальной одаренности как предпосылки будущих раскрытых талантов при совпадении нескольких условий: творчества учителя, заинтересованности семьи, мотивации самого ученика. Неслучайно, задатки человека не формируются, так как заложены природой, они остаются у человека на всю жизнь. Они могут быть реализованы в любом возрастном периоде и перейти на уровень способностей и далее в творчество.

Таким образом, мы полагаем, что одаренность ребенка – это раскрытые и развивающиеся природные задатки, проявляющиеся в творческой деятельности образовательном процессе и иницилирующие в творческие способности как индивидуально-психологические характеристики личности.

Творческая личность – проявление способности разрушить стагнацию и заданную константность деятельности за счет полета фантазии и развитого воображения.

Итак, творчество имманентно сущности человека, то его нельзя отделить от процесса развития одаренности ребенка как раскрытия потенциальных природных задатков, так же, как и процесс образования от творчества. Эти понятия тождественны. Подтверждение этой мысли находим у одного из создателей системы развивающего обучения, В.В. Давыдова, уверенного в том, что учебная деятельность должна содержать в себе творческое начало [10, с. 191]. Статус музыкальной учебной деятельности ребенка определяет творчество как ключевое условие всего образовательного процесса.

Следует продолжить, что музыка – один из видов искусства. Значит, музыкальная одаренность – это вид художественной одаренности. Мы берем за основу своеобразный алгоритм развития творческих способностей ребенка в музыкальном образовательном процессе в ориентации на выводы В.В. Никандрова [27, с. 407]. В адаптации к нашей работе он состоит из следующих пошаговых действий: музыкально-педагогическое воздействие на личность ученика; актуализация потребности познания музыкального искусства; установочный мотив познания музыкального искусства; неосознанный мотив познания музыкального искусства; осознанный мотив познания музыкального искусства; определение цели познания музыкального искусства и последующих действий на получение локального и итогового результатов.

Полагаем особо актуальным для развития способностей как природной одаренности ребенка условия – образование. В нашей работе мы развернули данный вектор в координатной системе дополнительного образования, являющегося логическим продолжением основной системы. Предназначение дополнительного образования, как значимого социально-культурного института, заключено в восполнение дефицита учебного времени в общеобразовательном учреждении, отведенного на развитие личностных потенций ребенка в интересующей области науки и культуры.

Таким образом, раскрытие и развитие музыкальных способностей в условиях детской музыкальной школы является важным показателем результативности ее функционирования. Это объясняется общим воздействием музыки на личность ребенка: эмоциональная сфера, речь, внутренняя культура, кругозор и др. Проблема музыкальных

способностей рассматривалась Н.А. Ветлугиной, А.Л. Готсдинером, И.В. Груздовой, В.Д. Остроменским, К. Сишором, Б.М. Тепловым, Г.М. Цыпиным и др.

Так, Н.А. Ветлугина определяла музыкальные способности как целостное и одновременно дифференцированное воображение при восприятии звуковой палитры, способность к исполнительской деятельности, и, конечно, богатым воображением. Однако она предлагала рассматривать данный феномен в двух плоскостях: музыкально-эстетической и специальной [10]. В этом смысле, И.В. Груздова отмечает, что «развитие у детей эмоциональной отзывчивости и осознанности восприятия или эмоционально-оценочного отношения к музыке ведет к проявлениям предпочтений, желанию слушать музыкальные произведения, являющиеся шедеврами искусства, рождает творческую активность» [14, с. 107].

Безусловно, мы должны остановиться на выводах Б.М. Теплова, уделявшего большое внимание развитию музыкальных способностей и связавших их с развитием личности. Так, под музыкальной одаренностью он понимает саму музыкальность [41, с. 35]. В качестве компонентов выделяемого феномена музыкальной одаренности он выделяет: музыкально-слуховые представление личности; эмоциональную отзывчивость; чувство лада и ритма.

В то время основополагающими показателями музыкальных способностей как особо развитой музыкальности именитый психолог определяет: музыкальный слух (ладовое чувство); чувство ритма; способность к музыкально-слуховым представлениям.

Таким образом, Б.М. Теплов акцентирует свое внимание не на технической стороне музыкальной одаренности человека, а ее выражении через гамму составляющих их эмоций как синкретичности когнитивного и чувственного начал. Такой подход объясняется именитым ученым содержанием самой музыки, выраженной в «чувстве, эмоции, настроении» [41, с. 7].

Сегодня, говоря о развитии одаренности и переходе ее в творчество, имеют ввиду две смысловые плоскости: развитие одаренности как таковой средствами музыкального искусства; развитие музыкальной одаренности в определенных видах деятельности: инструментальное (при выборе различных инструментов), вокальное исполнительство, сочинительство как композиторское творчество, музыкознание и др.

Для нас важны все направления, так как они направлены на развитие личностных качеств учащегося. Более того, современная детская музыкальная школа определяет их в своем целеполагании обучения ребенка музыке. В свою очередь, «рассматривая возможность отнесения музыкальной одаренности к умственной, необходимо обратить внимание на компоненты музыки, а именно: художественный (смысловое и образное наполнение музыки) и структурный (звуки, образующие музыку, их соотношения и т.п.)» [12].

Исходя из приведенных обоснований, говоря о развитии музыкальной одаренности можно выделить следующие составляющие: мотивационные – потребность общения с музыкой и ее познания на основе выбранного вида деятельности; духовно-нравственные – отражение ценностно смысловой системы, сформировавшейся под воздействием музыки в процессе освоения и реализации личности в определенных видах ее деятельности; личностные – чувствительность и восприятие музыки, эмоциональное ее интерпретация.

Для понимания феномена детской одаренности в плоскости музыкального искусства мы ориентировались на многокомпонентную модель, сконструированную структуру О.А. Гетманенко: творческий и музыкальный, составляющие ядро; компонент специальных способностей; личностный компонент и мотивационный, включающий внутреннюю мотивацию и музыкальную «направленность» личности как ее основную характеристику; внешнюю мотивацию, в рамках которой выделены микросреда (семья и школа) и макросреда (влияние культуры в целом, ее динамики) [12].

Основываясь на данных компонентах, возникает проблема создания условий для эффективного раскрытия и развития музыкальной одаренности ребенка в условиях детской музыкальной школе (рис. 1). Это становится возможным за счет определения направлений и форм музыкальной деятельности, доступных и интересных ребенку. Именно поэтому внимание педагогов детской музыкальной школы направлено, как на подготовку потенциальных музыкантов-профессионалов, так и на любителей музыки, способных в дальнейшем стать ее истинными ценителями.

Один из факторов, трансформирующегося в пусковой мотивационный механизм потребности творчества в процессе обучения в музыкальной школе – подбор репертуара, который являясь

высокохудожественным, способен преобразать личность ребенка и определять одновременно интеллектуальное его развитие. Таким образом, речь идет о выстраивании индивидуальной траектории движения одаренного ребенка в режиме развития.



Рис 1. Развитие одаренного ребенка в условиях детской музыкальной школы

Немаловажным условием становится организация концертная деятельность одаренного ученика музыкальной школы. Для него необходимо публичное заявление о себе, важна оценка окружающих его творческих начинаний. Такая деятельность выступает стимулятором мотивации, воли к новым достижениям как личному творческому росту.

В условиях системы дополнительного образования, а именно детской музыкальной школы данная задача абсолютно реально, так занятия проводятся либо индивидуально, либо небольшими группами, что позволяет педагогу устанавливать более тесный контакт с учеником. Более того, индивидуальные занятия предоставляют педагогу-музыканту уникальную возможность – использования методики обучения и воспитания для конкретного ребенка,

корректируя и оптимизируя их под его возрастные и индивидуальные особенности.

Такая траектория определяет среду развития ученика личностно-значимой, когда при наполнении музыкой она становится эмоционально и событийно насыщенной. Это можно объяснить уникальностью музыки, когда она выходит за рамки искусства как такового и становится: особой психологической культурой чувствования, мышления и движения, формирует человека, усиливая одни его качества и смягчая, маскируя другие... воздействуя особые, часто сугубо личностные проблемы, способ разрешения которых открывает или затрудняет дальнейшее музыкальное и профессиональное развитие [7]. Обучение в детской музыкальной школе, образовательная модель которой складывалась не одно десятилетие, – всегда активная творческая деятельность, предполагающая игру на инструменте, слушание музыки, пение, а чаще все вместе взятое.

Вскрывая глубинные процессы рассматриваемого явления одаренности нужно понимать, что не все дети одинаковы. Следовательно, одаренный ребенок может кардинально отличаться от других детей, так как он живет в параллельном мире творчества. К примеру, на уроке математики может постоянно петь или сидеть, не слушая учителя, «витая в облаках». Поэтому такой ребенок не сядет сразу за инструмент и не заиграет усердно гаммы. Педагог детской музыкальной школы должен помочь ему в этом, раскрыв перед ним двери в неповторимый мир музыки как мир красоты жизни.

Главное увлечь таких детей, обладая особенным внутренним миром, природной интуицией, умением решать одновременно несколько задач он легко будет справляться, двигаясь по своей индивидуальной траектории обучения, когда познавательная музыкальная активность перейдет в познавательную музыкальную потребность. Подобная тональность особенно важна в первые годы обучения в музыкальной школе, а атмосфера творчества и психологической комфортности на этом этапе, созданная педагогом определяет успешность этого процесса. При этом значимо понимание возрастных градаций одаренности, определяющих ее универсалии и специфику: ранний – отмечен виртуозно-техническим музыкальным дарованием (природные способности); средний – раскрывает дар интерпретатора, то есть понимания и индивидуального прочтения

музыки; зрелый – предполагает непосредственную творческую одаренность, демонстрацию ярких и выдающихся достижений в данной конкретной деятельности [25].

Суммируя сказанное, отметим, что работа педагога-музыканта детской музыкальной школы в рамках проблемы раскрытия и развития детской одаренности должна руководствоваться следующими принципами как обеспечение ее ценностными основами: принцип индивидуализации; принцип диалогичности; принцип системности; принцип культуросообразности; принцип эмоциональной насыщенности; принцип связи теории с практикой; принцип вариативности.

Имея ввиду особую познавательную активность одаренных детей, образовательный процесс с музыкально-одаренными детьми предполагает акцентирования внимания педагогов-музыкантов на системно-деятельном подходе, то есть способности создавать, творить, преобразовать мир вокруг себя. Известно, что талант без трудолюбия не существует. Значит, при обучении в детской музыкальной школе должен учиться ставить цель и искать варианты ее достижения, брать ответственность за нее, творчески инициировать полученные знания, умения и навыки в среде жизнедеятельности.

В этом направлении необходим поиск новых музыкально-педагогических средств, форм и методов в условиях детской музыкальной школы. Именно поэтому в следующем параграфе мы рассмотрим потенциальные возможности музыкально-компьютерной деятельности и ее варианты влияния на оптимизацию и эффективность развития музыкальной одаренности ученика.

2. Музыкально-компьютерная деятельность как вид учебной музыкальной деятельности

Сегодня в условиях стремительно развивающегося научно-технического прогресса огромное значение в развитии современного образования приобретает его цифровизация. Музыкальное образование не является исключением, и компьютерные программы все чаще используются при организации учебно-воспитательного процесса. Они применяются при написании и оркестровке музыкальных произведений, создании видеороликов, медиапрезентаций, музыкально-театральных учебных постановках, инструментальном и вокальном исполнении и др.

К примеру, в современном музыкальном образовании для повышения уровня заинтересованности учеников используются компьютерные программы для записи и обработки музыкальных произведений – секвенсоры, позволяющие создавать композиции в разных стилевых направлениях, а также редактировать и использовать широкие возможности многочисленных виртуальных музыкальных инструментов. Более того, возможности таких технологий позволяют педагогу совместно с учениками виртуально посещать концерты и музыкальные спектакли, присутствовать на мастер-классах самых известных педагогов страны, преодолевая географические и временные барьеры.

Подобный ракурс введения одаренного ребенка в мир музыкального искусства имеет ключевое значение, так как «наличие в сознании ребенка идеальной модели осваиваемого сочинения – существенный фактор его творческого роста, начинающий исполнитель должен знать, к чему стремиться, каким образом можно приближаться к исполнительскому мастерству...» [9]. Тем не менее, не все дети проживают в мегаполисах и имеют возможность посещать фестивали, концерты, спектакли, мастер-классы. Поэтому их виртуальное посещение, безусловно, является восполнением такого познавательного «дефицита».

Таким образом, цифровая среда является не только распространителем информации в области культуры и искусства, но и позволяет создавать новые, совершенно современные музыкальные проекты, проекты арт-дизайна, элементы архитектуры и еще большое

количество продуктов в других направлениях творческой деятельности [7, с. 84].

Однако для организации музыкально-компьютерной деятельности в проекции развития способностей одаренных детей требуются глубокие знания педагога-музыканта в области компьютерно-цифровых технологий и практические навыки их применения в этой сфере. В основе такой организации деятельности должна лежать не техническая, а творческая идея, не противоречащая контексту классического музыкального образования ребенка.

Текущее столетие накладывает свой отпечаток на образовательную деятельность образовательных учреждений, в том числе и музыкальных школ, перетекая время от времени в виртуальную реальность. Сегодня, благодаря музыкально-компьютерным технологиям, открывающим доступ к специализированным обучающим программам, расширить свои знания в области музыкальной деятельности, освоив разнообразные курсы различные творческие направления: «Основы создания электронной музыки», «Основы аранжировки и инструментовки», «Создание фонограмм», «Компьютерная графика», «Видеомонтаж для начинающих» и др. Мы полностью разделяем точку зрения И.В. Роберта, о том, что современный виртуальный мир «открывают окно в потаенный мир человеческой фантазии... в ее временном развитии» [32, с. 4]. Действительно, касательно музыкального образования одаренного ребенка такой фактор возможности познания имеет ключевое значение.

Как видим, каждый, кто желает овладеть определенными музыкальными навыками, знаниями и умением, может легко стать автором различных современных проектов в области культуры и искусства. Вполне объяснимо, что И.М. Красильников, занимающийся много лет проблемой использования музыкально-компьютерной деятельности в музыкальном образовании, отмечает, что оптимизировать процесс музицирования на этапе обучения: «поможет цифровой инструментарий, который по художественному потенциалу значительно превосходит механические инструменты, и вместе с тем, благодаря их интерактивной природе. Намного проще в их освоении» [21, с. 64].

Отдавая должное проделанной предшественниками работе в области музыкальной педагогики компьютерные технологии и сама

музыкально-компьютерная деятельность не должна отрицать классические музыкальные обучающие технологии, рушить их структурные связи, а оптимизировать их, позитивное влияние на качество процесса развития одаренности учащихся.

Мы полагаем, что при этом повышается ответственность педагога за выбор форм и методов организации музыкально-компьютерной деятельности, так как именно он настраивает навигационные системы новой образовательной среды в детской музыкальной школе. Однако на сегодняшний день, их выбор носит проблемный характер, так как вопрос не имеет пока достаточного фундаментального научного обоснования и обширного системного практического опыта использования появившихся новых возможностей технического сопровождения музыкально-педагогического процесса.

Полагаем, что нивелирование подобного проблемного вопроса заключается в определении компонентов музыкально-компьютерной деятельности:

- *технологический компонент* – обеспечивает выбор компьютерных средств обучения и качеством самих технических средств, при выстраивании содержания процесса, основанного на дидактике и его методологии;
- *художественный компонент* – выстраивающий использование технических средств обучения в единую логику с постижением музыкального искусства в процессе обучения;
- *содержательный компонент* – определяющий музыкально-педагогический инструментарий в решении обучающих и развивающих музыкальных задач и др.;
- *ресурсный компонент* – возможность накопления связей с различными ресурсными площадками и центрами (концертные залы, сайты, электронные издания, программные издания по учебным областям и др.);
- *организационный компонент* – определяется дифференциацией музыкального обучения организации педагогом учебного процесса и повышения мотивации общения ребенка с музыкой.
- *культуротворческий компонент* – позволяет обеспечивать развитие творческой активности учащихся, служащие основой развития на последующих жизненных этапах;
- *научно-методический компонент* – позволяет

оптимизировать музыкальный образовательный процесс за счет максимального учета научных выводов касательно организации музыкально-компьютерной деятельности и имеющегося опыта в данном векторном направлении.

Данные компоненты в своем логическом единстве обеспечат поддержку процесса обучения ребенка по самым различным музыкальным дисциплинам в условиях системы дополнительного образования через использование:

- музыкальных конструкторов и тренажеров;
- программы аранжировки и инструментовки;
- музыкальные редакторы;
- обучающие тесты и викторины;
- видео партитуры для хора, оркестра или солиста;
- видео партитуры для распевания;
- видео иллюстрации для слушания музыки.

Все составляющие музыкально-компьютерной деятельности учащихся можно сгруппировать по учебным направлениям деятельности детской музыкальной школы (рис. 2).

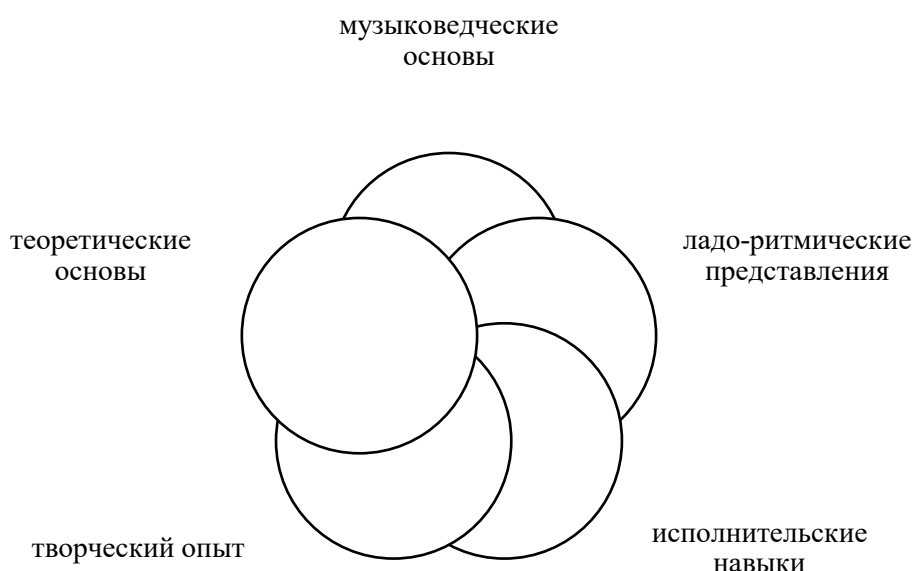


Рис. 2. Сферы музыкально-компьютерной деятельности в детской музыкальной школе

Вскрывая природу такого процесса отметим, что современные дети свободно ориентируется в мире различных цифровых программ и

ресурсов, так как они осваивают их, практически, с рождения. С одной стороны, их использование в обучающей деятельности будет способствовать заинтересованности, с другой, определять системность накопления элементарных навыков в области компьютерной инструментовки, композиции, записи нот в нотных редакторах и др.

Однако музыкально-компьютерная деятельность в образовательном учреждении – обучающая деятельность, которая, безусловно, подразумевает выбор той или иной формы. Один из самых популярных сегодня справочников, которым является википедия, определяет термин «форма» (forma – лат.) – как внешнее очертание, взаимное расположение границ, структуру чего-либо.

Если говорить о нем, как о дидактической категории, то здесь мы сошлемся на его определение, данное И.П. Подласовым: «форма обучения – это внешнее выражение согласованной деятельности учителя и учащихся, осуществляемой в определенном порядке и режиме [28, 225]. Такая позиция значима для понимания выбора формы, способной стать механизмом систематизации учебного процесса для субъектов, завершенности циклов, составляющих частей единиц обучения. Значит, именно форма доводит до логической завершенности обоюдное стремление ученика и учителя познания музыкального искусства.

Такой контекст вопроса проецируется и на формы музыкально-компьютерной деятельности, в которой, между тем, проявляется не только согласованность действий ученика и учителя, но и обоснованность использования технических средств обучения, генерирующих интерес одаренного ученика к музыке.

Форма, в свою очередь, зависит от постановки целей, смыслового наполнения содержания, выбора методов обучения, состава участников образовательного процесса и других его элементов. Не вызывает сомнения то обстоятельство, музыкально-компьютерная деятельность становится эффективной, когда она организуется с помощью музыкально-компьютерной технологии, обеспечивающей системность данному процессу. Мы выделяем классификацию формы по специфике деятельности:

- музыкально-компьютерная викторина;
- медийной презентации;

- музыкально-компьютерная аранжировка;
- музыкально-компьютерная игра;
- музыкально-компьютерного творческого проекта;
- музыкально-компьютерный блиц-опрос;
- музыкально-компьютерного распевания;
- музыкально-компьютерная импровизация.

Таким образом, мы подошли к вопросу выбора метода для подобной организации образовательного процесса в образовательной организации. Метод как дидактическое явление достаточно обосновано в педагогической науке: метод как система последовательных взаимосвязанных действий, обеспечивающих усвоение содержание образования (Г.М. Коджаспирова); метод как совокупность педагогических способов (Э.Б. Абуллин); метод как система действий учителя (И.Я. Лернер); метод как способ достижения цели (Ю.К. Бабанский) и др.

Если говорить о методах организации музыкально-компьютерной деятельности: как целенаправленных действий учителя, определяющих их познавательный и развивающий и интерактивный характер в учебном процессе детской музыкальной школы, то полагаем, что палитра их достаточно многообразна:

- метод комплексной организации – сочетает в себе приемы цифрового и классического обучения
- метод авторской интроспекции – когда учитель при учениках выполняет творческую работу и одновременно объясняет ее;
- метод инструментального исполнительства – достижение ритмической точности при автопереключениях и др.;
- метод импровизации и сочинительства – овладение моделями музыкального языка;
- метод мультимедийного обеспечения учебной информации;
- метод образных моделей теоретических понятий – позволяет легко приобщить к серьезным теоретическим понятиям;
- метод музыкально-компьютерного контроля;
- метод музыкально-компьютерного образно-содержательного осмысления;
- метод полисенсорного освоения музыкального языка – задействует все каналы человеческого восприятия [20].

Таким образом, музыкально-компьютерные технологии – новые возможности, оптимизирующие классическое музыкальное образование и организующие его на системно-деятельности по созданию, обработке и воспроизведению музыкального произведения в цифровом формате.

В свою очередь, музыкально-компьютерная деятельность – организация музыкальной обучающей деятельности с применением электронных ресурсов на уровне музыкально-компьютерных технологий, способствующих оптимизации освоения знаний, умений и навыков в рамках самых различных музыкальных дисциплин.

Соответственно, в своей работе мы рассматриваем музыкально-компьютерную деятельность в призме музыкально-компьютерной технологии как одной из составляющей педагогических технологий. Они изначально ориентированы ли личностные структуры и ценностные схемы одаренного ученика при наполнении их характером содержания того или иного учебного предмета образовательной программы музыкальной школы.

Обобщая сказанное о выделенном феномене в данном параграфе отметим, что обращение к музыкально-компьютерной деятельности на основе выбора технологии ее использования в музыкальном образовательном пространстве способствует активному развитию творческих способностей одаренной личности и движению ее в пространстве культуры.

Несомненную важность для определенного ракурса нашей работы имеет обоснование зависимости категорий «деятельность» и «активность», данное полным основанием К.А. Абдулхановой-Славской: «активность предшествует деятельности и сопровождает ее; так как она исходит из потребности в деятельности, а деятельность – в предмете» [2, с. 6].

Это определяет понимание развитие природного потенциала одаренного ученика в музыкально-компьютерной деятельности в призме ее целостности как ведущего фактора оптимизации постижение основ музыкального искусства в учебном процессе. Музыкально-компьютерные технологии открывают новые горизонты для познания музыкального искусства как уникального культурного явления, как для ученика, так и учителя, позволяя модернизировать формы общения участников музыкального образовательного

процесса, обуславливая появления новых форм и методов организации учебных и вне учебных занятий.

Из этого вытекает мысль о том: «формирование специального типа внутренних мотивов (эстетических) обуславливает художественные способности (в том числе и музыкальные), хотя в более широком смысле познавательная потребность относится к умственной одаренности человека, проявляющейся в необходимости воспринимать, переживать, интерпретировать» [45]. Музыка – абстрактный вид искусства, обладающий огромным потенциалом воздействия не только на чувства и эмоции людей, но и на разум, формируя эмоциональный интеллект и ценностный опыт проживания в культуре. Именно поэтому процесс обучения музыке одаренного ребенка всегда будет представлять сложность, даже в случае самого совершенного технического обеспечения такого процесса. Такое видение проблемы музыкально-компьютерной деятельности как нового вида музыкальной деятельности объясняется самой природой творчества, не являющегося целенаправленной обработкой информации. Закономерно, что создание синергии музыкальной и технической составляющей в организации обучающего творческого процесса для талантливого ребенка еще таит в себе много нерешенных вопросов.

Там не менее, если пересмотреть все приведенные позиции, то можно увидеть перестройку содержания музыкального обучения, которое кроме классических знаний, умений и навыков: темпа, лада, артикуляции, фразировки, исполнительской интерпретации, стилистики, агогики, охватывает теперь музыкально-компьютерную исполнительскую, звукорежиссерскую и композиторскую деятельность. Новые возможности определяют новые знания и умения.

3. Содержание, формы и методы, развития творческих способностей учащихся в музыкально-компьютерной деятельности

На основе выделенных смысловых позиций, рассмотренных нами, из всего возможного многообразия форм музыкально-компьютерной деятельности, определяющих развитие творческих способностей учащихся в проекции поискового движения мы выделяем следующие:

- музыкально-компьютерная аранжировка;
- музыкально-компьютерная импровизация;
- музыкально-компьютерное исполнение.

Следует подчеркнуть, что данные формы определяют потребность технического обеспечения для аранжировки, импровизации, исполнения и записи музыки. Иными словами, выбор DAW (секвенсора) и есть та программная среда, в которой происходит процесс оркестровки, аранжировки, исполнения, импровизации с последующей записью полученного творческого продукта. Данные формы деятельности на основе использования цифровых средств определяют колористическую и фактурную среду музыкальной звуковой ткани.

Для этого педагогу-музыканту необходимо владение информацией VST, VSTi, AU, AAX, RTAS – форматами плагинов (дополнений), способных добавлять в секвенсоры новые виртуальные цифровые инструменты или эффекты, созданные при компьютерной обработке. Немаловажно, иметь представление и о MIDI как внешних источников звука: клавиатуры, пэды, контроллеры и др.

Теперь раскроем сущность каждой формы музыкально-компьютерной деятельности учащихся с последующим обоснованием нашего выбора касательно цели развития одаренностей ребенка, занимающегося музыкой. Собственно, сами задачи в освоении представленных нами форм музыкально-компьютерной деятельности представляют собой одновременно и средства обучения.

Музыкально-компьютерная аранжировка. Процесс аранжировки представляет собой переложение (изменение) состава музыкальных инструментов, по сравнению с оригиналом. Такая форма деятельности определяет не только освоение элементарной теории музыки, но и

специальных знаний, связанных с оркестровкой, аранжировкой, акустикой, богатым спектром средств художественно-музыкальной выразительности, предоставляемыми цифровыми программами. При выборе определенного набора инструментов, их тембровой окраски, определении динамики и темпа у ребенка развивается музыкальная интуиция как одно из проявлений творческого воображения.

Полагаем, что к постижению искусства аранжировки ребенком наиболее простой путь лежит через песню как самого понятного и доступного жанра. При этом структура песни должна иметь четко выраженную куплетную форму с контрастными вступлением, проигрышами, куплетом и припевом (обычно это квадратная структура АВAB). Как правило, она выглядит следующим образом:

- вступление/интро (2-8 тактов);
- куплет (8-32 такта);
- прехорус/бридж (связующее звено между куплетом и припевом, 2-16 тактов);
- припев (8-16 тактов);
- постхорус/тэг (дополнительный проигрыш, если куплет слишком короткий, 2-4 такта);
- проигрыш (8 тактов)
- брейк (специфическая пауза для контрастного финального повторения припева, 4-16 тактов);
- концовка/оутро (2-14 такта).

Так, в качестве приобретения ребенком творческого опыта аранжировщика можно выбрать детскую песенную классику: музыка В. Шаинского, слова А. Тимофеевского «Песенка Крокодила Гены» («Пусть бегут неуклюже»). Предлагаем ученикам сделать запись в секвенсор тембрами струнных и клавишных инструментов, выбрав размер 2/4 при использовании глиссандо скрипок, выделении соло клавишных инструментов.

Цифровые программы предоставляют юному музыканту множество вариантов тембровых и ритмических сочетаний. Богатство технических возможностей для процесса инструментовки делает его для учеников увлекательным и творческим, развивая воображение и музыкальное мышление в совокупности с музыкальной интуицией. Обратим внимание, что интуиция – не случайное явление психики

человека, а продуманная ее возможность почувствовать целое тогда, когда еще не вступила в свои права логика рассудка.

Для понимания возможностей музыкально-компьютерной аранжировки предлагаем учащимся загрузить в секвенсор эту же песню, но создать образ духовыми инструментами, изменив его на размер 4/4. Ребенок почувствует значимость средств выразительности, так как в этом случае, практически, меняется жанр: если первый вариант был близок польке, то второй звучит уже как марш.

Следует отметить, что начинающему аранжировщику необходимо освоить непростую работу с ударными инструментами в секвенсоре. Как правило, на первых порах, педагогу лучше заранее заготовить шаблоны разных ритмических вариаций. Понимание значимости ритмообразования для создания характера музыки придет в процессе системной музыкально-компьютерной деятельности, и ученик с удовольствием начнет их создавать самостоятельно.

Другим примером может стать известная всем детям песня: музыка М. Блантера, слова М. Исаковского «Катюша». Мы предлагаем сделать две аранжировки: в инструментальном и вокальном вариантах. При этом у ребенка появляется возможность варьировать тембровую окраску, динамику, регистры в каждом куплете, но, не забывая о том, что во втором случае будет певец, которому нужно вокализировать под созданную фонограмму. Таким образом, происходит постепенное понимание и осознание учеником сходств и различий инструментальной и вокальной музыки.

Нельзя не отметить, что в данном случае мы учитывали не только возможности компьютерной аранжировки, но и преобразующего воздействия музыки на личность, оптимизируя воспитательный процесс, влияя на формирование высокого уровня культуры учащегося детской музыкальной школы. В первом случае, используя высокохудожественную детскую классику, во втором патриотическую песню, являющуюся, своего рода, символом России.

На более сложном уровне при освоении основ аранжировки и оркестровки дети с помощью учителя могут работать в программах. CUBASE, FL STUDIO, ABLETON LIVE, а также использовать в этом процессе VST- и DirectX-технологий, достаточно доступных для детской аранжировки. Такой интерес объясняется позиционированием

стилистических особенностей и музыкальных жанров в процессе организации музыкально-компьютерной деятельности.

Кроме того, в ней можно сразу создать эскиз будущей аранжировки, а затем по завершению, экспортировать в MIDI-формат и работать в редакторе (FL STUDIO, CUBASE). Постепенно в организации системной деятельности происходит понимание работы с электронной партитурой, с музыкальным материалом в программе-секвенсоре.

Подчеркнем, что процесс музыкально-компьютерной аранжировки предлагает самому педагогу обширный музыкально-педагогический инструментарий для введения ребенка в мир музыкального искусства как мира истинных ценностей.

Музыкально-компьютерная импровизация. Использование интерактивной электронной формы деятельности дает возможность ребенку попробовать свои силы, представив себя композитором и одновременно формируя представления об основах композиции как атрибута сочинительства. Однако для осуществления импровизации как одного из самых творческих видов этой деятельности необходимы знания по основам композиции, строении музыкальной формы, средствам музыкальной выразительности, музыкальной стилистике.

Безусловно, ребенок не сможет начать импровизировать на тему, к примеру, одной из фуг И.С. Баха или романсов Н.А. Римского-Корсакова. Опять-таки, лучше начать со знакомой простой мелодии, соответствующей возрастному развитию и имеющимся музыкальным навыкам исполнителя. А далее, по примеру, ученик уже сам может конструировать звуковые модели, то есть придумать и развить мелодию, выбирая в секвенсоре темп, инструменты, ритм, динамику, тональность, лад и др. Более того, подобная работа в секвенсоре поможет начинающему музыканту прочувствовать все средства выразительности и воспринять как одно ладо - гармоническое явление.

В таком обучающем процессе ребенок «решает многие творческие задачи, относящиеся как к традиционным сферам композиторской и исполнительской деятельности, так и к ее новой, специфической сфере, связанной с электроакустикой... о выразительных возможностях электроакустического звукового материала и особенностях его структурирования в решающей мере,

предопределяют художественные достоинства продукта его деятельности» [20].

Поэтому импровизация как форма музыкально-компьютерной деятельности является оптимизирующей основой искусства композиции и продуктивным вариантом развития детской музыкальной фантазии и воображения, выступающих условием раскрытия творческих способностей юного дарования. Выбранный вид цифрового сочинительства, в этом случае, предоставляет ребенку уникальную возможность почувствовать себя в роли композитора.

В процессе освоения смысловых единиц музыкального языка ребенок при осуществлении сочинения музыки средствами глубже начинает осознавать его красоту через понимание его интонационной сущности и трансляции ее на разных уровнях:

- педагог дает ребенку для импровизации минимальное количество звуков как структуры будущего его сочинения (морфологический уровень);
- педагог усложняет задачу, предлагая ребенку фразу или музыкальный период для сочинительства (синтаксический уровень);
- педагог предоставляет ребенку небольшое произведение (композиционный уровень).

При осуществлении такого алгоритма действий со временем учащиеся стали сами сочинять небольшие пьесы и записывать их в секвенсор, подбирая им названия «Волшебные колокольчики», «Котенок и щенок», «Речка-реченька», «Медвежата» и др. При этом учащиеся вводили несколько дорожек в секвенсор, рисуя звуками воображаемые персонажи. Когда дети слушали эти первые композиторские творения, пытались эмоционально и образно описать словами представленных в сочиненной музыке героев.

Музыкально-компьютерное исполнительство. Форма деятельности, позволяющая решать дидактически сложные музыкальные задачи при переводе в плоскость творческого процесса. К примеру, далеко не все дети обладают устойчивым чувством ритма. Однако если загрузить в секвенсор разучиваемую сонату или этюд, в качестве ритмического аккомпанемента, то «скачав» запись на электронный носитель, ученик в ходе занятий способен научиться «держат» темп дома, постепенно привыкая к такому процессу как заданной музыкальной пульсации. При этом для начинающего

исполнителя-музыканта такой метод намного интереснее и проще, чем репетиции с метрономом.

Другой путь – загрузка в секвенсор разученного в инструментальном классе музыкального произведения, с целью его аранжировки и исполнения в разных вариантах инструментовки. Более того, ученик здесь выступает уже в роли соавтора композитора. В частности, интересен для детей такой вид работы с произведениями: Д.Б. Кабалевский «Два клоуна», П.И. Чайковский «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома», А.К. Лядов «Музыкальная табакерка».

Речь идет о высокохудожественности выбранного педагогом произведения и яркой образности его характера. Такой подход открывает больше возможностей для учащегося в плане проявления своих одаренностей в ходе прочтения музыки и создания своих вариантов. В любом случае, применяя подобную форму как интерактивную музыкальную компьютерную деятельность, мы добивались позитивного результата по следующим позициям:

- игра под фонограмму юного инструменталиста насыщала его музыкальные впечатления и значительно расширяла кругозор, но при этом оставаясь творческим процессом;
- игра под фонограмму юного инструменталиста формировала его стремление к постижению профессиональных навыков овладения инструментами, как технических, так и художественных составляющих;
- игра под фонограмму развивала навыки саморазвития и самосовершенствования в процессе домашнего музицирования;
- игра под фонограмму становилась вариантом концертного исполнения произведения.

В данном направлении можно ориентировать юных исполнителей на возможности платформы Windows, где создана программа «BAND-IN-A-BOX» как программа с авто аккомпанементом. Она проста в освоении и предоставляет возможность совершенствовать свое исполнение с виртуальным музыкальным ансамблем. В данной программе предлагается большой выбор средств музыкальной выразительности и возможность записи для последующего самоанализа музыканта.

С целью постижения неограниченных возможностей электронной музыки и пониманием эффективности их использования проводится просмотр аудио и видео файлов для анализа и проецирования понравившихся приемов аранжировки в собственную системную практику. Однако при такой цифровой форме работы своего апогея развитие музыкальной одаренности достигает в тот момент, когда созданное электронное музыкальное произведение (или перенесенное в вариант живого исполнения) будет представлено публике: для родителей, для одноклассников, в концертном или конкурсном вариантах и т.д. Мы уже писали, что для творческого человека оценка зрителей – обязательное условие развития мотивации признания искусства.

Для воплощения описанных форм деятельности (музыкально-компьютерная аранжировка, музыкально-компьютерное исполнительство, музыкально-компьютерная импровизация) в музыкально-образовательную реальность мы определили следующие методы:

- метод комплексной организации – сочетает в себе приемы цифрового и классического обучения
- метод авторской интроспекции – когда учитель при учениках выполняет творческую работу и одновременно объясняет ее;
- метод образно-содержательного осмысления.

Каждый из перечисленных методов находится в логическом взаимоотношении, обеспечивая смысловое обоснование ценности музыкально-компьютерной деятельности для развития творческой потребности одаренного ребенка. Подчеркнем, что метод не самоцель осуществления дидактических целей педагога. Он – способ формирования музыкальной культуры личности учащегося музыкальной школы, когда через «расчленение» сложных задач познания этого вида искусства происходит их единение в сознании ребенка, определяя степень его последующей творческой мотивации. Полагаем, что в музыкальном образовании метод должен пониматься как способ организации творчески-направленных действий учителя и ученика на результат, обоснованный целями обучения, воспитания и развития природного потенциала последнего.

Метод комплексной организации музыкально-компьютерной деятельности позволяет закрепить полученные в классической форме

обучения знания, умения и навыки, дополняя новыми навыками при использовании возможностей цифровизации при обучении музыке. К примеру, piano roll – область редактирования партий виртуальных инструментов, когда расчерчивается графическая нотация при обозначении длительности и динамики.

Далее, при вариантах использования выделенных выше форм музыкально-компьютерной деятельности учащиеся систематически возвращаются к знаниям, полученных на традиционных занятиях сольфеджио, музыкальной литературы, хорового класса, класса инструментального исполнительства:

- набор нотных текстов в редакторе Finale, в том числе и скоростной набор, позволят проникнуть в канву музыкального произведения, совершенствуя навык чтения графической нотации;

- установка темпо-ритма, лада, тональности при их возможной смене, понимание явлений такта, затакта, сильной и слабой доли, синкопирования, закрепляются так же при введении музыкальных параметров в секвенсор.

Метод авторской интроспекции позволяет учителю на собственном примере при учениках выполнять творческую работу в разных проекциях: исполнительстве, аранжировке и сочинительстве, – одновременно объясняя свои действия ученикам. Суть данного метода (от лат. Introspecto – смотрю внутрь) заключена в углубленном познании человеком собственной активности на основе мыслей, образов, чувств, а значит, он подразумевает рефлексию музыкально-компьютерной деятельности.

Так, в инструментальном классе педагог исполняет собственную импровизацию на заданную учениками тему в секвенсоре. Меняя тембр, динамику, стилистику: от полифонии в стиле И.С. Баха до джазовых тем с творческим почерком Дж. Гершвина.

При этом педагог комментирует использование тех или иных редакторов, обосновывая выбор той или иной инструментовки. В том числе использование звуковых эффектов: дилэй, флэнжер, фэйзер, хорус, реверберация и др. Подобный вид учебно-творческой работы интересен детям, так как учитель предстает перед ними как специалист, владеющий целым спектром технических приемов, операций, программ, как яркая творческая личность.

Метод образно-содержательного осмысления в процессе музыкально-компьютерных форм деятельности и позволяет осознать

уникальную первооснову музыки как абстрактного вида искусства, развивающемся во времени. Базисом данного метода становится поиск художественной идеи музыкального произведения на основе содержательного анализа логики и ассоциативно-образного представления учащихся о музыкальной картине в развитии.

Метод образно-содержательного осмысления, применяемый в организации музыкально-компьютерной деятельности ученика позволяет придать целостность процессу познания искусства через осознание ее ценностных смыслов. Он позволяет организовать учебную деятельность в музыкальном триединстве: композитора – исполнителя – слушателя при понимании чувственно-эмоциональной основы самой музыки.

Более того, он позволяет не просто создать ситуацию успеха, необходимую для творческой атмосферы на занятиях, но и соединить две категории: художественного и технического на основе ценностного осознания музыки и его выразительного начала.

Так, при аранжировке пьесы П.И. Чайковского «Болельщик» из фортепианного цикла «Детский альбом» дети, используя средства музыкальной выразительности на основе их богатого цифрового спектра, учатся не только овладевать компьютерными программами инструментовки. Действительно, истинный смысл заключается не в записи отдельных голосов и их сложения в секвенсоре, а в прочувствовании характера музыки, ее эмоциональной колористики (грустно, ласково, нежно и др.).

Таким образом, определенные нами методы как способы организации форм музыкально-компьютерной деятельности в своей совокупности направлены на единую цель – развитие одаренности личности ученика и переход режим творческого развития. Они имеют общепедагогическое начало и обоснованы, ввиду учета психологических особенностей восприятия музыкального искусства детьми.

Закономерно, что в процессе освоения нового направления музыкальной деятельности – электронного музицирования учащиеся детских приобретают знания, умения и навыки творческой работы:

- с контроллерами MIDI, цифровой аудиозаписью с помощью карты ПК и MIDI-клавиатуры;

– звуковыми эффектами: дилэй, флэнжер, фэйзер, хорус, реверберации и параметрами звука по MIDI: тембральная колористика, метро-звуковая пульсация и др.;

– редактирования в режимах: партитуры при выстраивании оркестровой фактуры при объединении и разделении партий.

Полагаем, что обозначенные нами формы музыкально-компьютерной деятельности и методы их организации определяют ценностно-смысловое содержание музыкального образования в проекции приобщения ребенка к искусству, не разрушающего самой природы музыки и природы одаренностей ученика.

Считаем, что определение таких доминирующих позиций позиционирует само содержание музыкального образования средствами музыкально-компьютерных технологий в качестве педагогической интерпретации формирования эстетической культуры личности учащегося, включающей в себя эстетический вкус, эстетическую оценку, эстетическое восприятие, эстетический опыт.

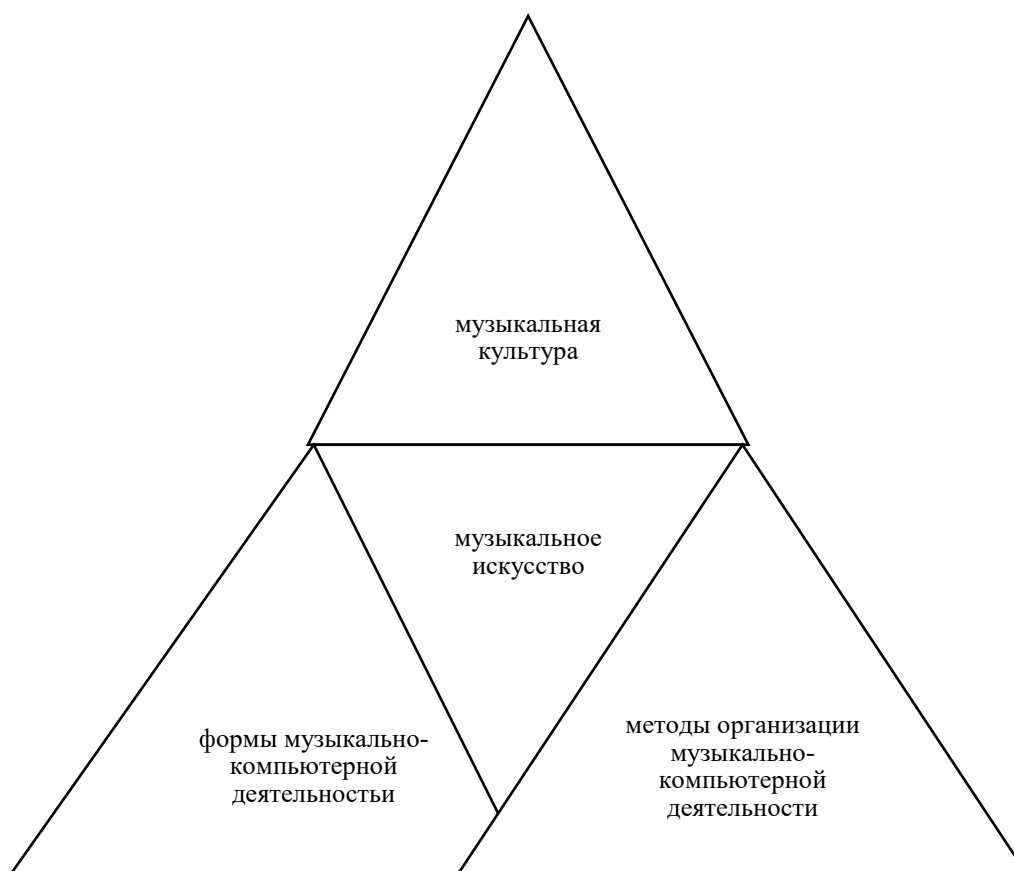


Рис. 3. Содержание музыкально-компьютерное деятельности в музыкальном образовании

Правомерность выбора форм и методов определяла содержание музыкального образования в детской музыкальной школе как учреждения дополнительного образования, основанного на составляющих:

- опыт эмоционально-ценностного восприятия музыкального искусства учащегося;
- формирование у учащегося базиса снов знания музыкального искусства;
- перевод основ знаний музыки в творческую проекцию учебной деятельности;
- определение собственных смыслов постижения музыкального искусства как личной ценностной системы.

Исходя из сказанного выше, можем конкретизировать, что содержание такой деятельности основывалось на программе факультативного курса «Музыка и компьютер: занимаемся с увлечением», памятки для учащихся «Что нужно знать об электронной музыке», методических рекомендациях для педагогов-музыкантов, занимающихся с детьми музыкально-компьютерной деятельностью».

Определенное нами содержание музыкального образования на основе системно-деятельностного подхода способствует насыщению музыкальными слуховыми представлениями жизни ученика. Поэтому запуск потребности освоения ребенком музыкального языка и музыкальной техники для воплощения в процессе музыкальной коммуникации: сочинение – исполнение – восприятие имеет ключевое значение.

Цифровые возможности обработки музыкального материала способствуют преобразованию образовательной деятельности на основе интерактивного варианта преподнесения учебного музыкального материала начинающему музыканту для его творческого развития на последующих этапах обучения.

Для выявления эффективности представленного в работе содержания, форм и методов организации музыкально-компьютерной деятельности были выделены компоненты: когнитивный, эмоционально-ценностный и мотивационный, а также соответствующие им показатели: эмоционально-ценностный, деятельностный, рефлексивно-продуктивный и уровни: низкий (минимальный), средний (достаточный), высокий (творческий).

Обобщая сказанное, отметим, что выделенные нами формы и методы музыкально-компьютерной деятельности оптимизируют обучающий процесс и обогащают его содержание. При этом необходимо ориентироваться на индивидуальные и возрастные особенности развития учащихся.

Творческая составляющая определенных в данной работе деятельности открывает больше возможностей реализации одаренного ребенка во внеурочной деятельности: конкурсах, фестивалях, концертах, творческих музыкальных проектах.

Значит, речь должна идти о качественном преобразовании процесса музыкального обучения в условиях детской музыкальной школы, построенной на синтезе творческого мышления и творческой деятельности. В этом смысле именитый психолог С.Л. Рубинштейн сопоставлял воображение и преобразование и отмечая роль ценностно-эмоционального опыта в этом процессе [34, с. 452].

4. Создание компьютерной аранжировки в программе FL Studio

Создание компьютерной аранжировки мы рассмотрим на примере популярного секвенсора FL Studio.

FL Studio — многофункциональная цифровая рабочая станция для работы со звуком (DAW), располагающая полным инструментарием.

О программе

FL Studio Express. Эта редакция позволяет программировать партии только в Step Sequencer; она отлично подходит для создания лупов, риффов, басовых линий и простых мелодий. Длина паттерна ограничена 64 шагами (16 тактами). Каждый паттерн может содержать партии неограниченного количества инструментов — сэмплов, собственных генераторов FL Studio, плагинов VST. Инструменты можно подключать к микшеру для обработки с помощью эффектов. В 10-й версии присутствуют такие эффекты как Delay, DelayBank, Equo, Flangus, Love Philter, Vocoder, Parametric EQ & EQ2, Multiband Compressor, Spectroman, Stereo Enhancer, Wave Candy, Wave Shaper и Soundgoodizer. В этой редакции нет Piano Roll'a, Playlist'a, автоматизации, записи аудио и возможности использовать FL Studio в других программах посредством Rewire или VST.

Fruity Edition. Редакция Fruity открывает пользователю доступ к Playlist, Piano Roll и автоматизации — инструментам, необходимым для создания и аранжировки сложных и продолжительных треков. Также имеется возможность с помощью протоколов ReWire и VST использовать FL Studio как инструмент в Cubase, Logic и других музыкальных программах. В версии 10 редакция Fruity также включает в себя синтезатор ударных DrumSynth Live и синтезаторы SimSynth Live, DX10FM, Wasp и Wasp XT. Отсутствует возможность записывать звук.

Producer Edition. Эта редакция обладает всеми возможностями Fruity Edition, а также позволяет записывать звук из внешних и внутренних источников. Кроме того, в Producer Edition включены инструменты для постобработки. Имеется возможность рисовать автоматизацию от руки или с помощью плавных кривых. Добавлены новые плагины — Edison, Slicex (инструмент для нарезки и обработки

лупов), Vocoder, Synthmaker. Можно отображать аудиоклипы в форме волны в Piano Roll и расставлять точки разметки.

Signature Bundle. Помимо всех возможностей Producer Edition в эту редакцию включен целый ряд дополнительных плагинов: Sytrus, Maximus, Fruity Video player, сэмплер DirectWave и набор гитарных эффектов Hardcore.

Free Demo. Бесплатная демо - версия имеет все функции полноценной программы и большинство плагинов, а также позволяет сохранять результаты работы в форматах WAV, MIDI, MP3 и OGG.

Mobile. 21 Июня 2011 года Image-Line выпустила мобильную версию FL Studio, которая позволяет создавать многодорожечные проекты на устройствах с iOS — таких как iPod Touch, iPhone и iPad.

Системные требования

FL Studio 10.0 работает на компьютерах с ОС Windows 2000/XP/Vista/7/8 (32- и 64-битные версии) и на Intel Mac с Boot Camp. Для работы необходим процессор с тактовой частотой 2ГГц – AMD или Intel Pentium 3 с полной поддержкой SSE1. Потребуется 1Гб дискового пространства и не менее 1Гб оперативной памяти.

FL Studio обрабатывает звук, используя внутренний 32-битный алгоритм с плавающей точкой. Он поддерживает частоту дискретизации до 192кГц с использованием драйверов WDM и ASIO.

Интерфейс

Основные элементы FL Studio:

Step Sequencer — позволяет быстро создавать и редактировать петли, добавлять новые генераторы звука (каналы) и удалять ненужные;

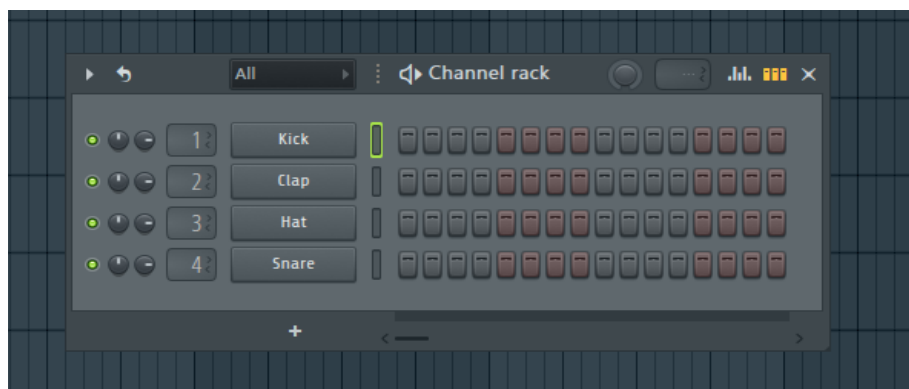


Рис. 4. Окно Step Sequencer

Piano Roll — представляет собой двумерную сетку, по вертикальной оси которой отложен уровень высоты звука, по горизонтальной — время, имеет больше возможностей, чем step sequencer.

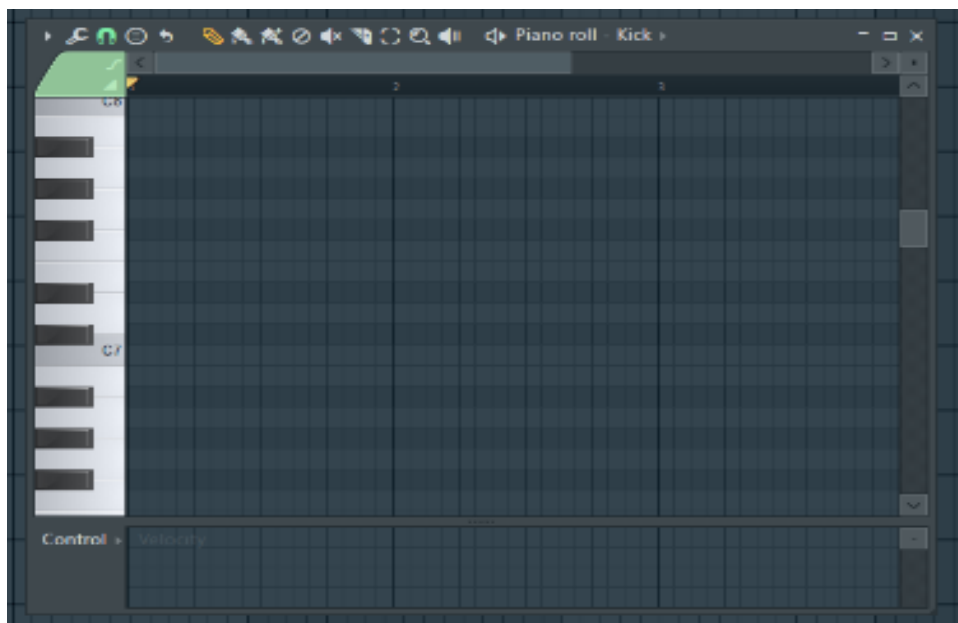


Рис. 5. Окно Piano Roll

Playlist — позволяет размещать созданные в Step Sequencer или в Piano Roll петли, или располагать звуковые файлы;

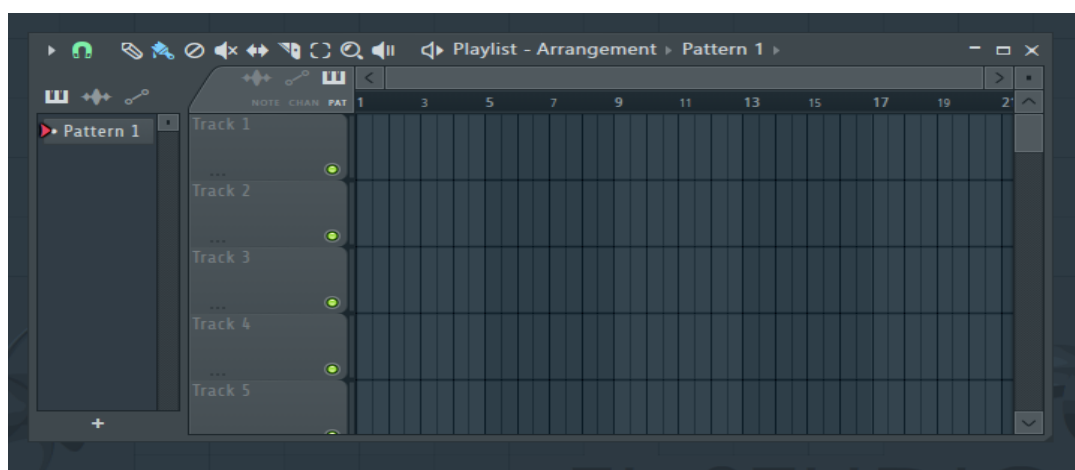


Рис. 6. Окно Playlist

Mixer — здесь размещаются плагины и эффекты;

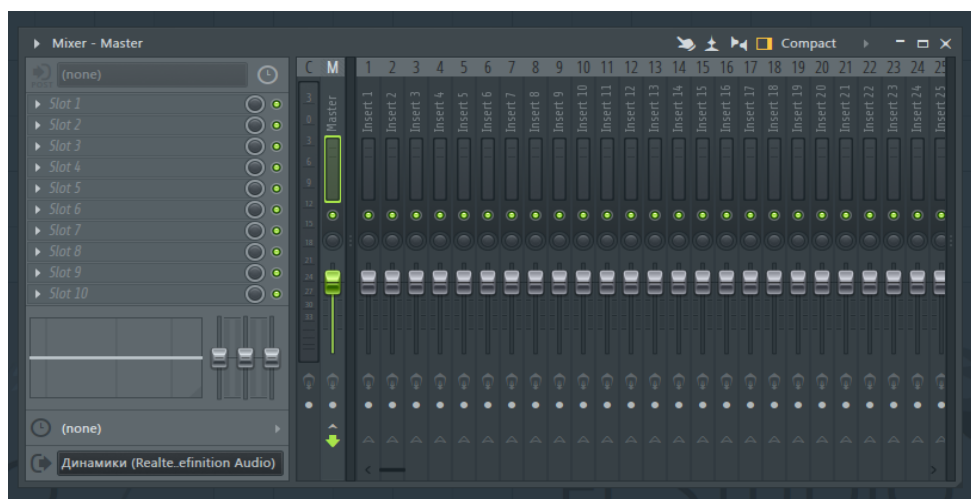


Рис. 7. Окно Mixer

Sample Browser — легкий доступ к аудиофайлам, плагинам и настройкам.

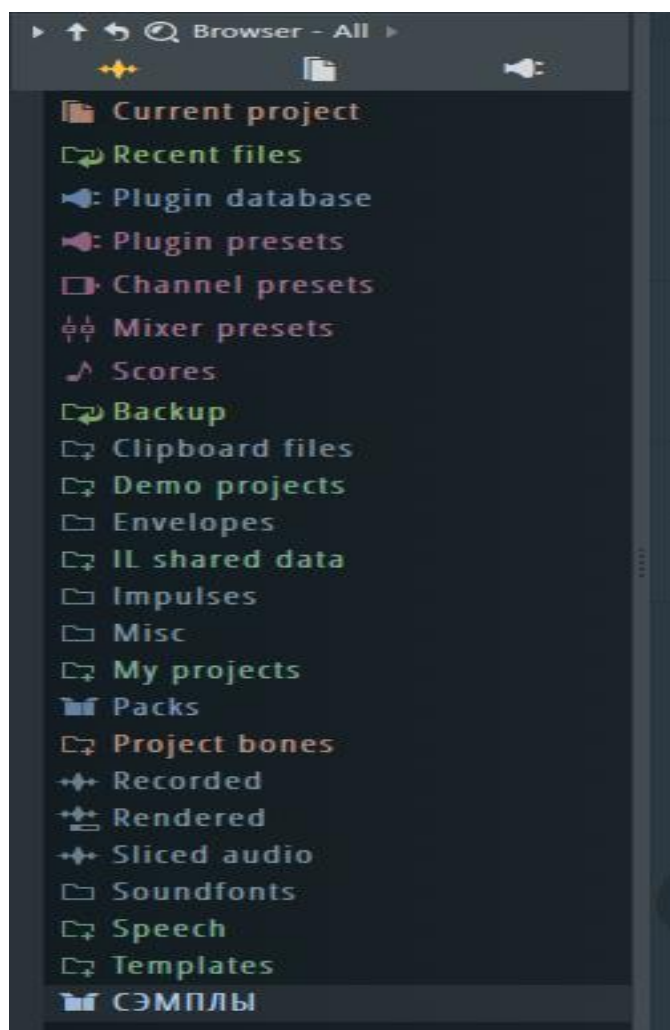


Рис. 8. Окно Sample Browser

Основные составляющие детали

FL Studio является дорожечным (паттерн) секвенсором, где создание музыки происходит в Piano Roll, Step Sequencer и затем осуществляется сборка в окне Playlist. Имеется большой набор уже готовых инструментов и множество эффектов, которые могут быть задействованы в режиме реального времени.

Главная составляющая проекта композиции — генератор (канал).

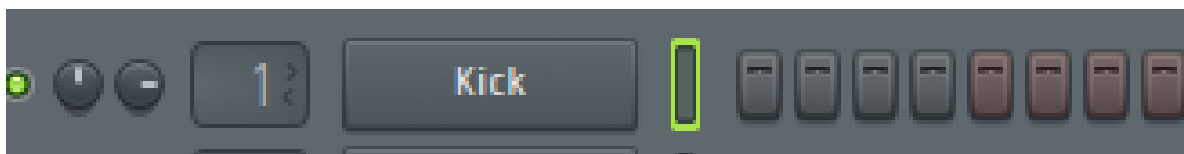


Рис. 9. Генератор (канал)

Генераторов в проекте композиции может быть неограниченное количество. Каждый генератор обладает своими настройками, уникальным звуком, имитирующим любой инструмент. Для генераторов программируются нотные партитуры, записываемые в Piano Roll. Партитуры в FL Studio имеют бесконечную длину. Кусочки партитур (паттерны) складываются в последовательности (располагаются в нужном порядке в списке воспроизведения) в окне Playlist. Звук каждого генератора может быть обработан при помощи множества подключаемых эффектов.

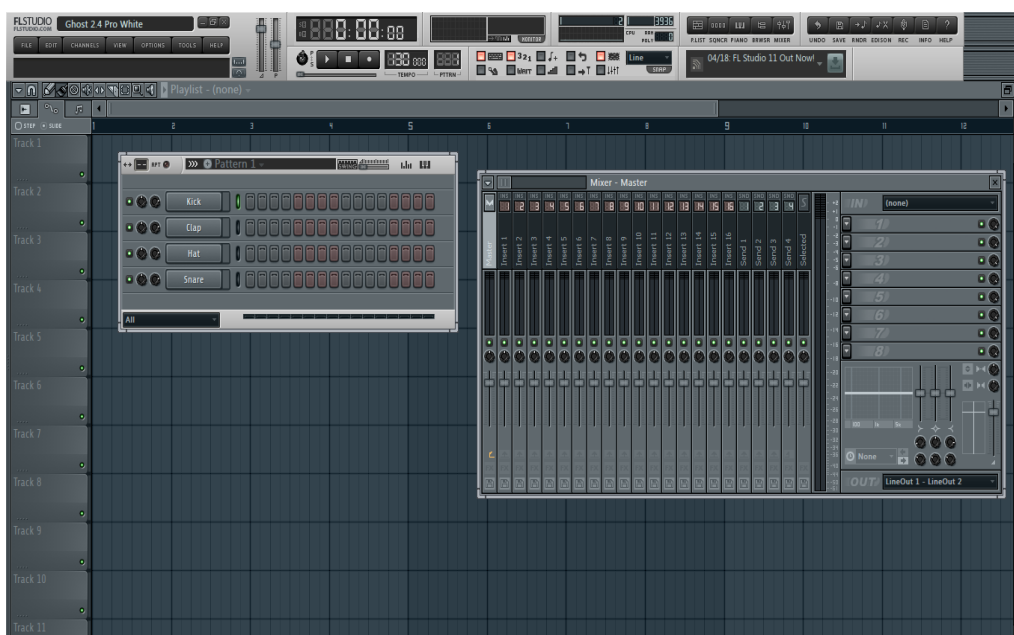


Рис.10. Интерфейс FL Studio

Методика в работе с программой FI Studio

Создание проекта

Для создания нового проекта необходимо нажать File => New. Откроется новый, пустой проект:

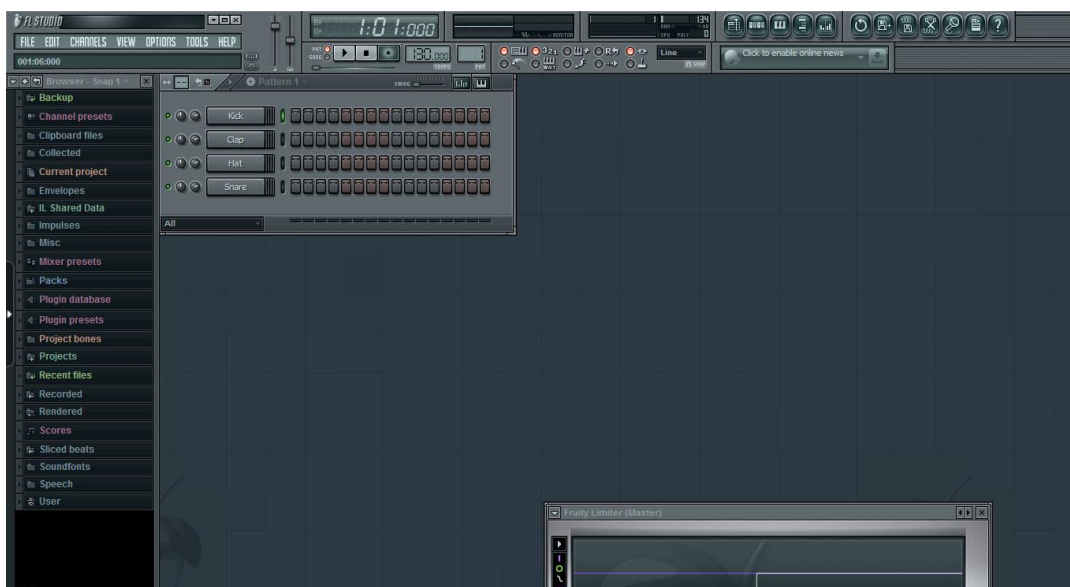


Рис. 11. Интерфейс FI Studio

Создание бита

Нужно повторить комбинацию как на рисунке ниже.



Рис. 12. Channel rack

Нажимаем левой кнопкой мыши по нужному месту. Для того чтобы убрать ненужный элемент, необходимо нажать правую кнопку мыши.

Для воспроизведения нужно нажать Play или пробел на клавиатуре.

В итоге получается простой-прямой бит.

Сразу скажем, что Kick, Clap, Snare, Hat - это сэмплы (Sample (англ.) - пример). То, что вы слышите - это звуки, которые записаны, в основном, в формате файла wav, то есть эти звуки кто-то или даже вы предварительно записал и теперь вы ими пользуетесь. Данный вид сэмплов, который вы слышите, называются ваншотами (One shots (англ.) - один выстрел), то есть, это звук одного инструмента (или одной ноты инструмента) в одном файле.

Еще один из видов сэмплов, это лупы (Loop (англ.) - петля). Луп - это сэмпл уже готового бита или его части, также это может быть уже готовая мелодия, сыгранная к примеру, на фортепиано.

Интересно то, что сэмплы - это не только звуки ударных инструментов бита, но и любой другой звук (фортепьяно, гитара, бас, звуки дождя, ветра и т.д.).

Кстати, тот бит, который вы уже сделали в программе и есть луп, а точнее, драм луп.

Описание названий некоторых сэмплов

Kick - это бочка или бас бочка, но обычно на форумах ее называют просто кик. Кик трудно с чем-либо спутать, он характерно ударяет и имеет басовую часть.

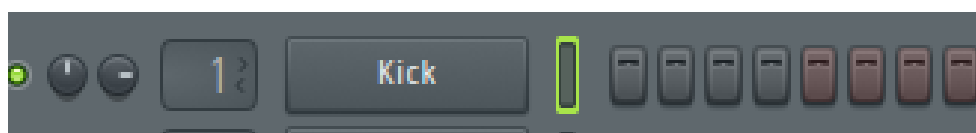


Рис. 13. Генератор (канал)

Clap - хлопок, обычно на форумах пишут клэп. Клэп иногда можно спутать со Snare.



Рис. 14. Генератор (канал)

Snare - малый барабан, обычно на форумах пишут снэр. Вообще звук снэра если говорить обобщенно это звук барабана, но многие снэры мало чем похожи на барабаны, не смотря на их не похожесть, их не так сложно определить, хотя и можно иногда спутать с клэпом.



Рис. 15. Генератор (канал)

Hat - (Open Hat) тарелка, на форумах обычно пишут открытый хэт. Вы наверняка видели рок выступление и видели на какой ударной установке там играют, если нет, то-посмотрите и вы увидите там желтые (медные) тарелки (сдвоенные), это и есть открытый хэт.



Рис. 16. Генератор (канал)

Темп

Темп (англ. Tempo), в многочисленной литературе обозначается как BPM (англ. Beat Per Minute). - это количество ударов в минуту. Он задается в этом окне программы:



Рис. 17 Окно Tempo

Попробуем поменять его и послушать созданный бит заново. Есть некоторые средние значения темпа для стилей музыки:
BPM 300+ - Speedcore

BPM 200+ - Hardcore-Techno
BPM 180 - UK Hardcore
BPM 160-180 - Jungle, Drum and Bass
BPM - 150-160 - Schranz Music (Hard techno)
BPM 140 - Trance, Dubstep, Techno
BPM 130 - Minimal Techno, House
BPM 80-95 – Рэп

Часть функций Piano roll

Добавление плагина

Попробуем вставить в проект какой-нибудь синтезатор (инструмент). Для этого нужно щелкнуть на каком-нибудь сэмпле (любом) правой кнопкой мыши и в появившемся окне выбрать Insert.

Выбираем из списка к примеру плагин FL Keys, и после нажатия по его названию он появится в окне Step sequencer.

Плагины это, специальные программы, которые подключаются к секвенсору (FL Studio), в основном это синтезаторы и эффекты. Для вызова плагина нужно щелкнуть по его имени.

После Insert по списку идет Replace, это замена текущего инструмента новым.

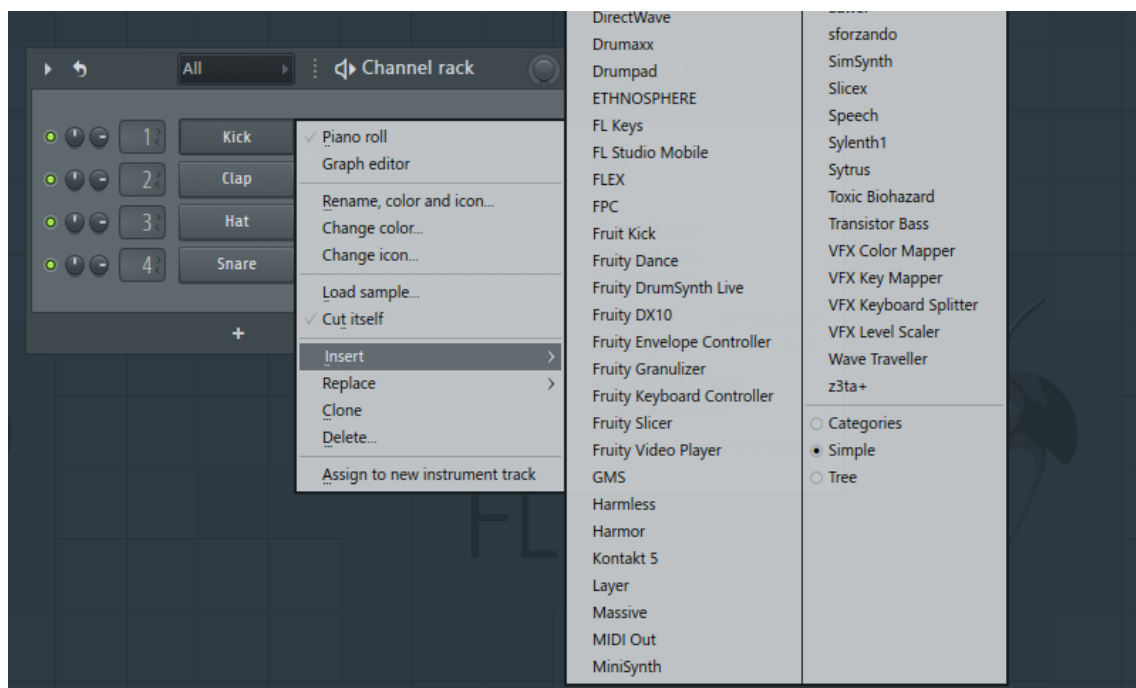


Рис. 18. Меню генератора (канала)

Piano roll

Чтобы вызвать окно Piano roll нужно нажать на каком-нибудь инструменте (любом) правой кнопкой мыши и в появившемся окне выбрать Piano roll, в данном случае FL Keys. Попробуем создать свою первую мелодию.

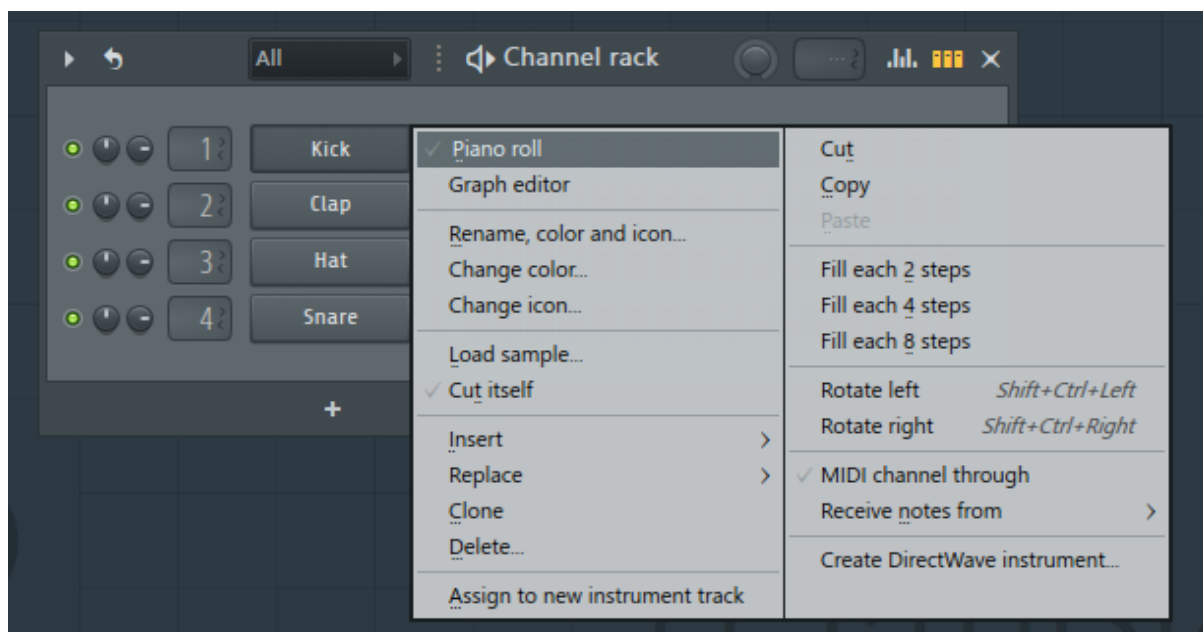


Рис. 19. Меню генератора (канала)

Для того что бы рисовать ноты, просто нажимаем на нужном вам месте левой кнопкой мыши. Для того чтобы изменить длину ноты подводим к ее краю курсор мыши чтобы он стал такого вида, после чего нажимаем и ведем в сторону. Для перемещения ноты или зажимаем клавишу Alt и начинаем перемещать ноту стрелками клавиатуры. Чтобы удалить ноту нажимаем по ней правой кнопкой мыши. Есть и другой вариант перемещения и изменения размера нот, для этого щелкаем по ноте двойным щелчком, появятся настройки ноты. Из верхней части можно обратить внимание на зеленый прямоугольник при нажатии на него можно выбрать цвет ноты, выбираем какой-нибудь цвет и нажимаем Ассерпт - изменится цвет ноты.

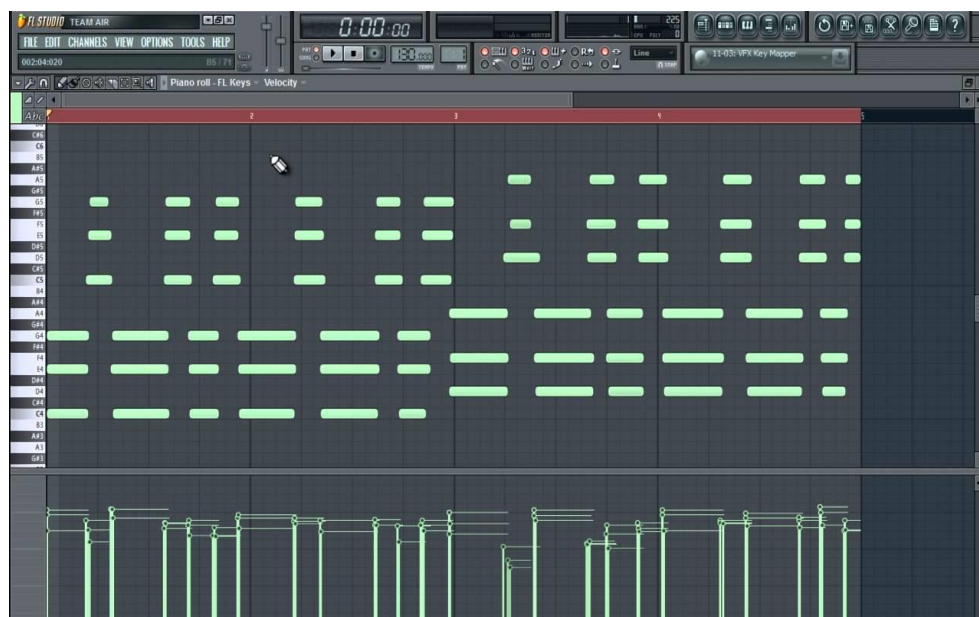


Рис. 20. Окно Piano roll

Start time этот параметр задает время начала ноты. Первая цифра, это такт с которого начнет звучать нота. Вторая цифра (01) это доля (1/16). Третья (002) это часть 1/16 этих частей 24. Попробуем изменить первую цифру на значение 2 после чего нажимаем Ассерт, - нота сдвинется на такт.

Второе поле Duration это длина ноты, цифры имеют те же самые значения что и в Start time. Увеличим первую цифру на 1, и нота станет длиннее на 1 такт.

Настройки Piano roll

Верхняя часть окна **Piano roll**.

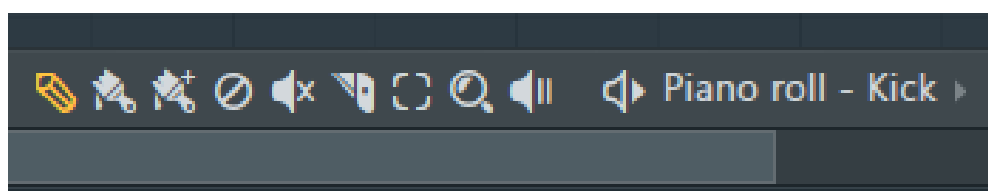


Рис. 21. Панель инструментов Piano roll

Карандаш - обозначает простое рисование нот по одиночке.

Кисточка - дает возможность рисовать одним нажатием сразу несколько нот.

Знак запрета - удаление нот.

Динамик с крестиком – «мутирует» ноту (выключает), т.е. сама нота остается, но не проигрывается.

Лезвие - режет ноту на несколько частей.

Квадрат - дает возможность обведения, выделения нескольких нот (также обводить можно, нажав клавишу Ctrl на клавиатуре).

Лупа - увеличивает обведенную область.

Динамик - возможность прослушать мелодию ведя мышью в пьяно ролле.

Последний значок это **Play**

Значок магнита (слева от карандаша)

Нажимаем на него, и видим окно настроек:

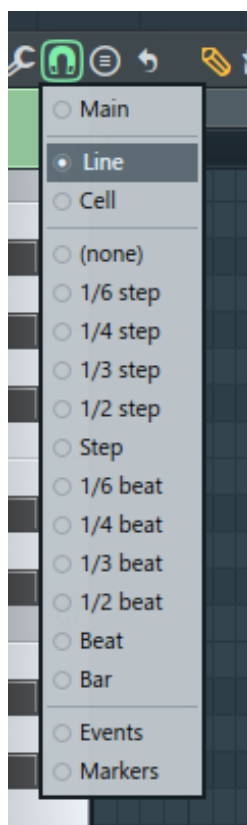


Рис. 22. Меню привязки Piano roll

Выбираем 4-й пункт (None) и попробуем нарисовать несколько нот в пьяно ролле, они рисуются в пьяно ролле не по сетке «криво». Теперь попробуем выбрать Line и также нарисовать несколько нот, все ноты будут выставляться ровно по сетке. Выбираем Line пробуем удлинить ноту - нота удлиняется на 1/16 доли (1 квадратик) рывками. Опять выбираем (None) и попробуем удлинить ноту, нота будет

удлинятся плавно. Также попробуем по перемещать ноту в режиме (None) и Line.

(None)

Line

Cell и Main тоже самое что и Line.

1/2 step - это половина 1/16, то есть 1/32.

1/3 step - это третья часть 1/16.

1/4 step - это четвертая 1/16.

1/6 step - это шестая 1/16.

В общем чем меньше число, тем более точные настройки.

Step тоже самое что и Line.

1/2 beat - это половина 1/4, то есть 1/8.

1/3 beat - это третья часть 1/4.

1/4 beat - это четвертая 1/4.

1/6 beat это шестая 1/4.

Beat - это 1/4 такта.

Bar - это 1 такт.

Events - попробуем выбрать этот режим после чего нарисуем несколько нот рядом друг с другом, выбираем какую-нибудь ноту и подвигаем ее вокруг других рядом стоящих, в результате рядом стоящие ноты будут окрашиваться в другой цвет. Данный режим позволяет увидеть рядом стоящие ноты (это полезно, когда нот очень много).

Из всех режимов чаще всего используется Line. Но для быстрого перехода в режим (None) используется клавиша Alt, попробуем подвигать ноту в режиме Line нота будет перемещаться по сетке, после чего нажимаем клавишу Alt и не отпуская клавишу попробуем подвигать ноту, или удлинить.

Рассмотрим следующие настройки. Зеленый прямоугольник позволяет выбрать цвет нот, которыми будем рисовать мелодию (не только это, но об этом потом, MIDI out). Скошенный прямоугольник позволяет разгонять ноту (повышать/понижать ее тон) этот эффект называется Slide (слайд).

Слайд - это постепенное повышение ноты. Причем если нота слайд длиной 1 квадратик, то нота «до» станет нотой «ми» в течении этого квадрата, если длиной 2, то она станет нотой «ми» в течении этих двух квадратов, в общем чем длиннее нота слайд, тем дольше нота будет подниматься к «ми».

Piano roll индивидуальная настройка ноты

Нижняя часть Piano roll:

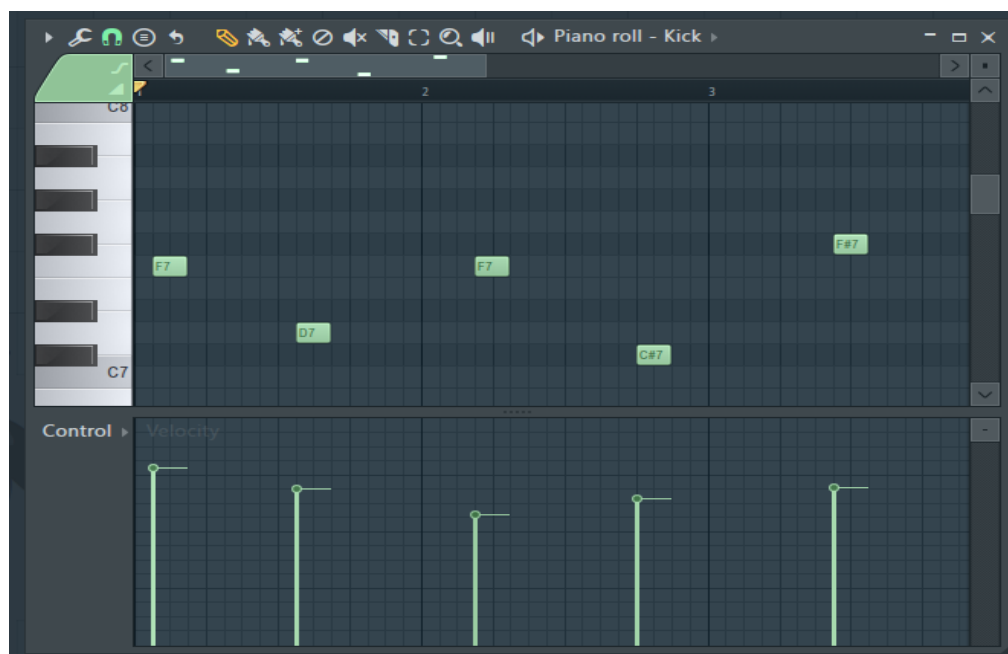


Рис. 23 Окно Piano roll

Каждый кругляшек это одна нота, а высота - это громкость ноты (сила нажатия на клавишу). Попробуем изменить их высоту, и вы услышите, как меняется их громкость. Также громкость нот можно менять «Каскадом» для этого нажимаем правую кнопку мыши и ведем в сторону.

Кроме того, силу нажатия клавиши можно менять, наведя курсор мыши на ноту нажать клавишу Alt и начать крутить колесо мыши.

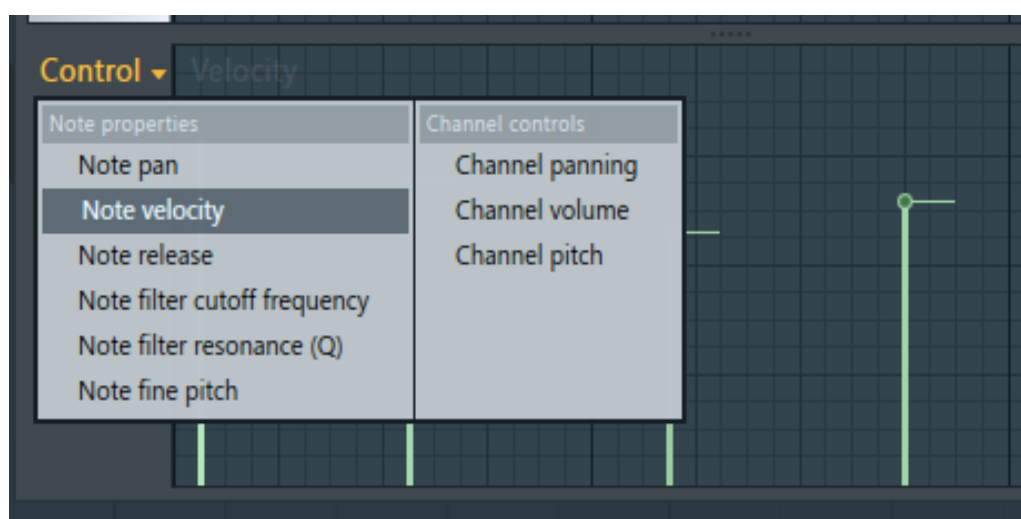


Рис. 24. Меню Control Piano roll

Надпись Control, выпадающий список

По умолчанию выбрано Note velocity (громкость или точнее сила нажатия клавиши) выбираем Note panning (панорама) - поменяется внешний вид.

Далее Channel volume, это громкость инструмента. Выбираем этот пункт списка и попробуем нарисовать в нижнем окне рисунок громкости звука, он может начать рисоваться не плавно, а «столбиками». Это все из-за того, что мы находимся в режиме Line, для плавного рисования не обязательно переходить в режим Main а достаточно всего лишь нажать клавишу Alt (сначала нажать клавишу, и только потом начать рисовать).

Channel panning и Channel pitch это панорама и питч.

Вообще стоит заметить, что этими тремя параметрами:

Channel volume

Channel panning

Channel pitch

Не всегда удобно пользоваться, а вернее ими редко кто пользуется. Для этих целей используется автоматизация.

Масштабирование

Для того чтобы масштабировать размеры окна просто перетаскиваем верхний скролл окна пиано ролла за его край (так как бы вы удлиняли размер ноты).

Для того чтобы изменять масштаб быстро используем клавиши на клавиатуре 1,2,3-5.

Для того чтобы масштабировать окно по вертикали воспользуемся ниже показанным параметром (в правом верхнем углу окна).

Когда мы максимально увеличиваем размер окна по вертикали на иконки ноты начнут отображаться ранее рассмотренные параметры.

Копирование, перемещение, выделение нот

Для обведения сразу нескольких нот нажимаем клавишу Ctrl и удерживая клавишу начинаем обведение.

Для копирования обведенных нот нажимаем клавишу Shift и удерживая ее перемещаем ноты в нужное вам место.

После обведения нот им всем можно одновременно поменять длительность.

Также в пиано ролле работают горячие клавиши:

Ctrl + A - Обвести все

Ctrl + C - Копировать обведенное

Ctrl + V - Вставить копированное

Ctrl + B - Клонировать обведенное

Ctrl + X - Вырезать

Ctrl + Z - Отменить/вернуть последнее действие

Ctrl + Alt + Z - Отменить множество действий

Защелкивание (лупирование) отрезка

Для лупирования определенного участка пиано ролла нажимаем в верхней части окна двойным щелчком, после чего ведем в сторону. Этот участок защелкнется (станет лупом). После этого нажимаем кнопку воспроизведения (Play):

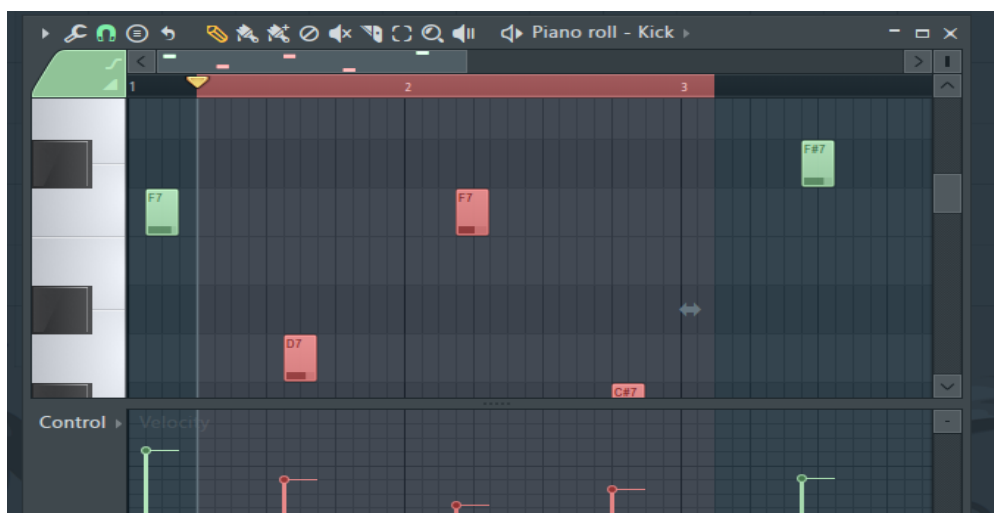


Рис. 25. Окно Piano roll

Будет проигрываться только этот красный участок. Для отмены лупирования просто щелкаем двойным щелчком по свободному месту (в этом же верхнем месте).

Работа с окном Play list

В плейлисте упорядочиваются все элементы, составляющие итоговую структуру композиции. Говоря проще, это секвенсор, в котором пользователь FL Studio создает аранжировку. Окно плейлиста

представляет из себя стак многоцелевых треков, которые могут содержать паттерн-клипы, аудиоклипы и клипы автоматизации. В отличие от большинства других секвенсоров, треки плейлиста в FL Studio не привязаны к каким-то конкретным инструментам, аудиозаписям или типам клипов. Мы можем поместить любой клип куда угодно и даже накладывать их друг на друга. Когда воспроизведение достигает клипа, FL Studio проигрывает все его содержимое. Также стоит отметить, что клип-треки не связаны с каналами микшера, а маршрутизация использованных в клипах инструментов происходит из Channel Rack.

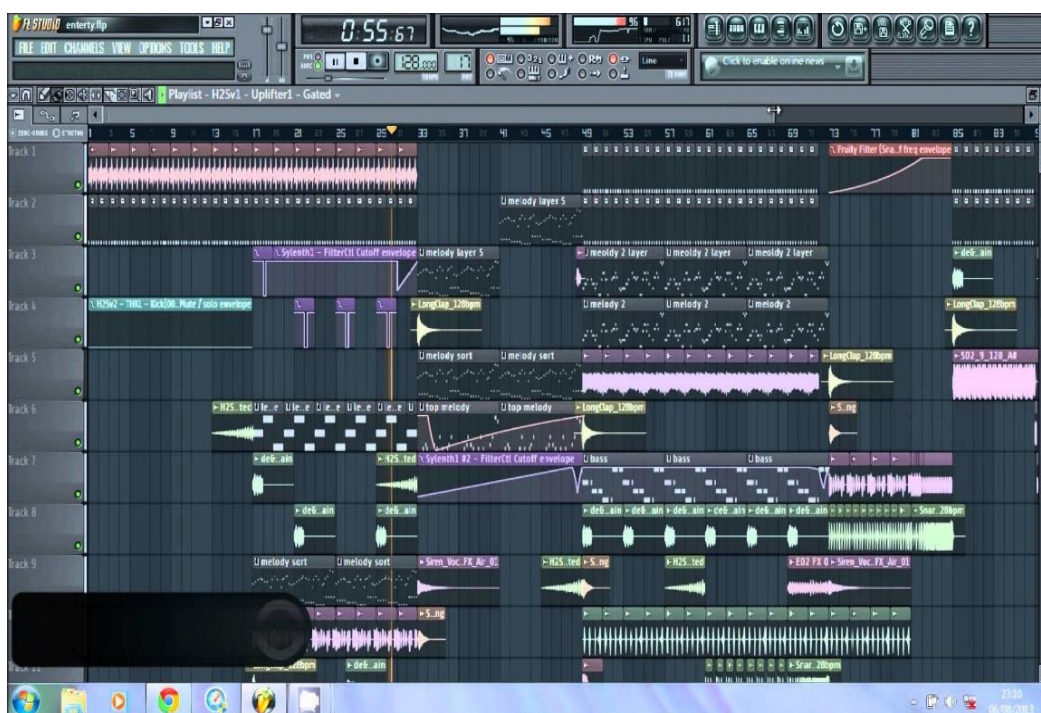


Рис. 26. Интерфейс FI Studio

Pattern

Обращаем внимание на надписи Pattern 1.

Pattern в переводе с английского означает «образец». Находясь на данном паттерне степ секвенсора создаем то, что показано на рисунке.

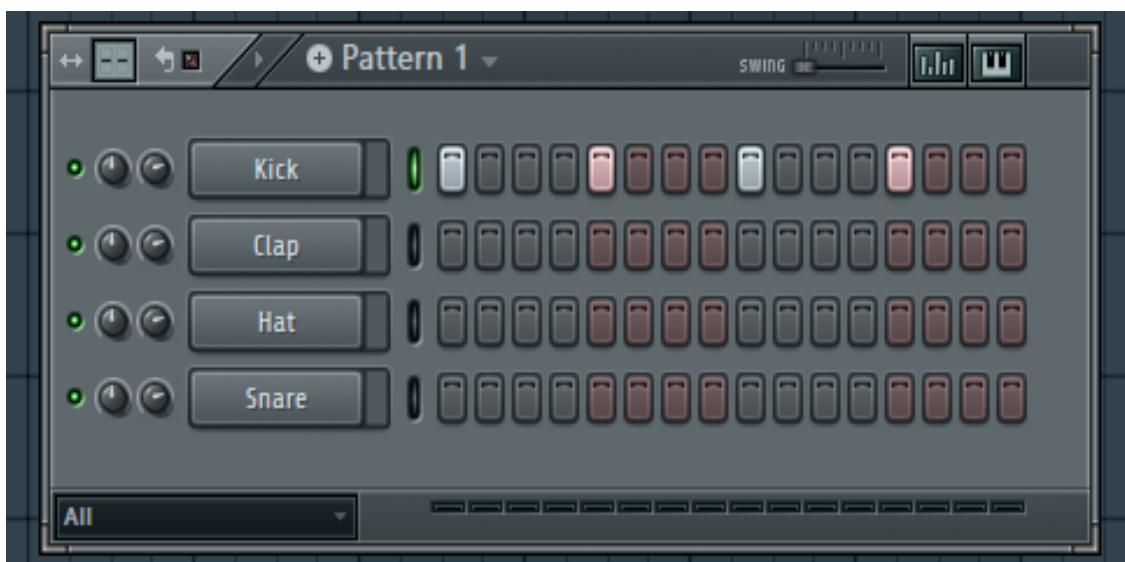


Рис. 27. Окно Step Sequencer

Затем нажимаем значок плюса, в появившемся окне вам будет предложено назвать новый паттерн, название вводить не обязательно, но очень желательно чтобы не запутаться. Назовем этот паттерн Beat 2 и создаем на нем то что показано на рисунке ниже.



Рис. 28. Окно Step Sequencer

Далее опять нажимаем значок плюса и называем новый паттерн Beat 3, после чего создаем на нем то, что показано на рисунке ниже.



Рис. 28. Окно Step Sequencer

Вернемся на паттерн 1, для этого необходимо нажать на название текущего паттерна.

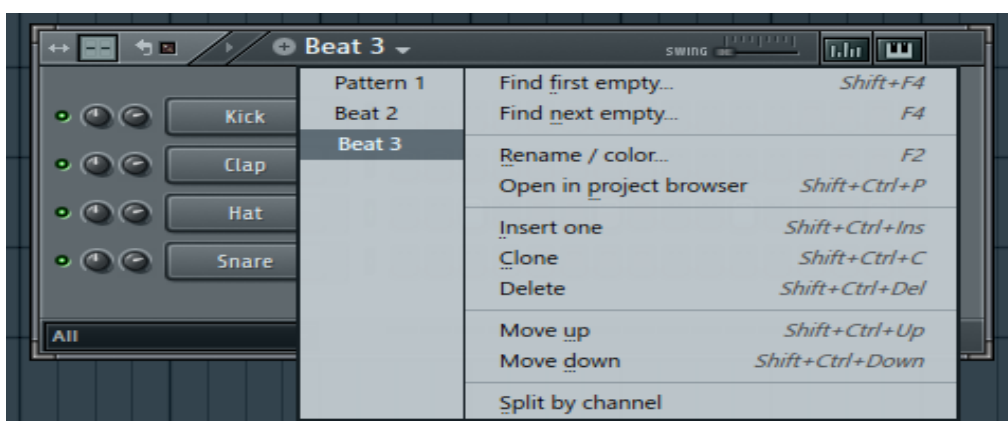


Рис. 30. Меню Step Sequencer

Выбираем в нем Pattern 1. Переименуем Pattern 1 в Beat 1 для этого в этом же меню выбираем Rename / color и вводим новое имя. Также в этом поле можем менять цвет паттерна, для этого просто нажимаем на серый квадрат рядом с полем для ввода названия.

Rename / color - переименовать, окрасить паттерн. Если вы не введете название, то паттерн автоматически назовется. Если же вы хотите оставить паттерн без названия вообще-то назовите его «-».

Insert one - вставить 1 новый паттерн. Функция похожа на нажатие значка «+», но при нажатии значка вы вставляете новый паттерн на первый свободный. К примеру, у вас имеется 4 паттерна 1,2,4 заняты, и если, находясь на паттерне 1 вы нажмете «+», то вам

будет предложен паттерн 3. Если же находясь на паттерне 2 вы выберите Insert one, то паттерн 2 сместится вниз и станет третьим, то есть вы останетесь на паттерне 2 со смещением последующих паттернов на 1 вниз.

Clone - копирует выбранный паттерн (на следующем паттерне появляется копия текущего, со смещением последующих паттернов на 1 вниз).

Delete - удаление текущего паттерна.

Move selected up (Shift+Ctrl+стрелка вверх) - поднять паттерн. Перемещает текущий паттерн вверх в списке.

Move selected down (Shift+Ctrl+стрелка вниз) - опустить паттерн. Перемещает текущий паттерн вниз в списке.

Сохранение проекта

Для сохранения проекта нажимаем File (в верхнем левом углу программы), далее выбираем Save as.... В появившемся окне выбираем тип файла.

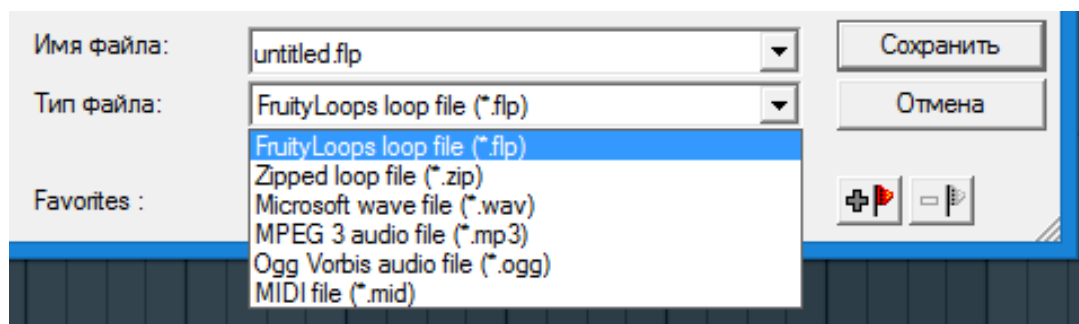


Рис. 31. Меню сохранения проекта

Flp

Это файл где хранятся настройки всех параметров проекта, которые мы настраивали (положения ручек, ноты пиано ролла (Midi)). Если мы захотим поделиться своим проектом с кем-нибудь другим, и дадим ему этот файл то открыв его у себя он может не обнаружить наших сэмплов (если конечно их у него нет).

Если мы сохраним проект в flp формат, то в дальнейшем мы сможем продолжить работу над проектом. Если же мы сохраним свой проект в wav или mp3 файл, то вернуться к проекту мы не сможем.

Zip

Если мы выберем этот тип сохранения, то наш проект сохранится в zip архив, в котором будет flr файл и все сэмплы которые использовались в нашем проекте. Этим архивом можно поделиться с другим человеком, и даже если у него нет этих сэмплов которые мы использовали в проекте, у него они все равно будут т.к. они есть в архиве.

Wav

Это звуковой формат. Т.е. мы сможем прослушать наш трек не зависимо от того есть ли у нас Fl Studio или нет. Сохранение нашего проекта в звуковой файл называется рендеринг.

Для того чтобы сохранить весь наш трек в wav файл выбираем в программе режим Song:

Если мы выберем Pat, то сохраним только выбранный паттерн.

После нажатия «Сохранить», перед нами появится окно с настройками:

Для сохранения файла с максимально хорошим качеством:

В поле Depth выберем 32bit (синяя область).

Bitrate (оранжевая область) при сохранении файла в wav формат никак не влияет на качество звука. Влияет только при сохранении в форматы mp3 и ogg.

Sampler interpolation (красная область) оставьте 64, если же наш трек уже полностью готов и это последнее сохранение, тогда выберем 512.

Wav файлы не предназначены для «обычного прослушивания», данный формат чаще всего используется для сохранения сэмплов, или для отправки трека на лэйбл. Чем лучше качество, тем больше размер файла.

Вид сохранения (паттерн или плэй лист).

Длительность проекта (время).

Размер (сколько места займет файл на жестком диске (винте)).

Длительность (количество тактов).

Mp3

Формат mp3 предназначен для "обычного прослушивания" (дома, на плеере...). Для максимально хорошего качества выбираем те же настройки что и для wav формата, но в поле Bitrate(оранжевая область) выбираем 320kbps, большие значения предназначены для

формата ogg. Данный формат не предназначен для хранения сэмплов. Поле Depth также не влияет на mp3 формат.

Ogg

Новый формат файла, назначения те же что и у mp3. Поле Depth также не влияет на качество. Максимально возможный Bitrate (оранжевая область) 450kbps.

Midi

Формат файла для сохранения миди сообщений (мелодия пиано ролла), для того чтобы ее можно было использовать в любой другой программе. Для того чтобы сохранить нашу мелодию в миди формат, добавим в степ секвенсор плагин MIDI out и перенесем в него нашу мелодию. Для этого зайдём в Piano roll копируемой дорожки, нажмём Ctrl+A, затем Ctrl+C. Далее заходим в Piano roll MIDI OUT и нажимаем Ctrl+V. После этого убеждаемся, что выбран режим воспроизведения Pat (слева от кнопки воспроизведения), и после этого сохраняем проект как MIDI.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема организации музыкально-компьютерной деятельности учащихся в условиях детской музыкальной школы была определена в представленной работе, исходя из сегодняшних реалий потребности общества в личности с сформированным мировоззрением, нравственными позициями, убеждениями, способной проявить творческую инициативу, направленную на преобразование окружающего мира.

Музыкальное искусство влияет на становление значимых личностных качеств учащегося. Именно поэтому, педагогу, обучающий детей музыке, берет на себя большую ответственность за их судьбы и должен организовывать работу на основе продуманных методических решений, поддерживать и развивать творческие музыкальные потенциалы учащихся, так как от этого зависит успешность человека на всех этапах его взросления.

Определение такого подхода к исследованию проблемы, а также результаты проведенного анализа позволили нам сделать несколько выводов, способных позитивно повлиять на состояние образовательной ситуации в детской музыкальной школе в проекции развития одаренностей учеников средствами музыкально-компьютерных технологий.

Исходя из чего, мы определили и апробировали содержание музыкально-компьютерной деятельности как музыкально-педагогическое явление (специальный экспериментальный курс «Музыка и компьютер», памятка для учащихся, для освоения музыкально-компьютерных технологий, методические рекомендации для педагогов-музыкантов, работающих с детьми), обеспечивающее функционирование определенной системы форм деятельности (музыкально-компьютерная аранжировка, музыкально-компьютерная импровизация, музыкально-компьютерное исполнение) и методов (комплексного метода, метода авторской интроспекции, метод образно-содержательного осмысления), основанных на развитие потребности творчества как условия саморазвития личности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллин, Э.Б. Методика музыкального образования: Учебное пособие. – М.: Музыка, 2006. – 334 с.
2. Абульханова-Славская, К.А. Активность и сознание личности как субъекта деятельности [Текст] / К.А.Абульханова – Славская // Психология личности в социалистическом обществе: Активность и развитие личности. - М., 1989. - С. 110-133.
3. Асмолов, А.Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развитие человека [Текст]: учебник / А.Г. Асмолов, 4-е. изд.. испр. М.: Смысл, 2010. – 448 с.
4. Афанасьева, Д.А., Заббарова, М.М. Музыкально-компьютерные технологии как средство организации культурно-досуговой деятельности подростков в системе дополнительного образования // Современные социально-гуманитарные исследования: теоретико-методологические и прикладные аспекты: сборник науч. трудов по материалам Международной науч.-практич. конференции: в 2-х ч. Белгород: ООО Агентство перспективных научных исследований (АПНИ), 2019. Часть II. С. 17-20. URL: <https://apni.ru/article/136-muzikalno-kompyuternie-tekhnologii>
5. Баева Л.В. «Человек играющий» в XXI в. [Текст] / Л.В. Баева // Информационная эпоха: вызовы человеку / Под ред. И.Ю. Алексеевой и А.Ю. Сидорова. - М.: РОССПЭН, 2010. - С. 209-230.
6. Барсуков Д.П., Качук В.Н., Климин А.И. Медиаэкономика и основные тенденции развития современного телевидения [Текст] / Д.П. Барсуков, В.Н. Качук, А.И. Климин // Петербургский экономический журнал. - 2017. - № 4. - С. 84-94.
7. Белгибаева А.Ж. Развитие одаренности детей в музыкальной школе [Текст] // [Электронный ресурс] Педагогическая наука и практика. 2016. №2 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-odarennosti-detey-v-muzykalnoy-shkole> (дата обращения: 23.11.2022).
8. Блох, О.А. Репертуар как средство эстетического воспитания участников самодеятельных молодежных музыкальных ансамблей [Текст]: дисс. ...канд. пед. Наук / О.А. Блох. – М: МГИК, 1989. – 201 с.

9. Давыдов, В.В. Лекции по педагогической психологии [Текст]: учеб. пособ. для студ. высших учреждений. – М.: издательский центр «Академия», 2006. – 224 с.
10. Ветлугина, Н.А. Музыкальное развитие ребенка [Текст] / Н. А. Ветлугина. М.: Просвещение, 2016. – 241 с
11. Выготский, Л.С. Творчество и воображение в детском возрасте [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1996. – 352 с.
12. Гетманенко, А.О. Модель детской музыкальной одаренности [Текст] // [Электронный ресурс] СПЖ. 2016. №59. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-detskoj-muzykalnoy-odarennosti> (дата обращения: 23.11.2022).
13. Гиппенрейтор, Ю.В. Введение в общую психологию. Курс лекций [Текст]: М.: изд-во Московского ун-та, 1988. – 320 с.
14. Груздова, И.В. Развитие эмоциональной отзывчивости на музыку у дошкольников в условиях музыкально-игровой деятельности [Текст]:. Тольятти: ТГУ, 2010. – 203 с.
15. Евсюкова Ю.А. Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания [Текст]: // Проблемы музыкальной науки. - 2012. - №3. - С. 26–31.
16. Завада, Г.В. Психология и педагогика [Текст]: учеб. пособ. / Г.В. Завада. Л.М. Романова, А.Г. Фролова– Казань: Казанский гос. Университет, 2014. – 140 с.
17. Коджаспирова, Г.М. Педагогический словарь [Текст]: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. - М.: Академия, 2000. – 176 с.
18. Коджаспирова, Г.М. Педагогика [Текст]: учеб. для академ. бакалавриата. – М.: изд-во «Юрайт», 2015. – 719 с.
19. Колин. К.К. Информационная культура и качество жизни в информационном обществе [Текст] / К.К. Колин //Открытое образование. - 2010. - № 6. -С. 84-89.
20. Красильников, И.М. Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности [Текст] // [Электронный ресурс] Педагогика искусства, № 2, 2015. – С. 212 – 236, <http://www.art-education.ru/AE-magazine> (дата обращения 28.10.2022).
21. Красильников, И.М. Принципы и методы реализации воспитательного потенциала музыки в школе [Текст] // Электронный ресурс] Педагогика № 10, 2020. – С. 60 – 67.

22. Лейтос, Н.С. Возрастная одаренность школьников [Текст]: учеб. пособ. для студентов высш. пед. заведений. М.: «Академия», 2000. – 320 с.

23. Лейтос, Н.С. Психология одаренности детей и подростков [Текст]: [Электронный ресурс] / Н.С. Лейтос // Учебное пособие, 1996. Режим доступа: http://pedlib.ru/Books/6/0074/6_0074-1.shtml/ (дата обращения: 05.11.2022г.).

24. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст] / А.Н. Леонтьев. - М.: Политиздат. 1975. – 304 с.

25. Лукьянович О.В. Феномен музыкальной одаренности [Текст]: [Электронный ресурс] // Вопросы науки и образования. 2019. №6 (52). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-muzykalnoy-odarennosti> (дата обращения: 24.11.2022).

26. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст]: учебное пособие. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

27. Никандров, В.В. Психология. [Текст]: учебник. – М.: изд-ва Велби; Проспект, 2008. – 912 с.

28. Панфилова А.П., Долматов, А.В. Взаимодействие участников образовательного процесса [Текст]: учебник-практикум для вузов // А.П. Панфилова, А.В Долматов. – М.: изд-во «Юрайт», 2020. – 487 с.

29. Педагогический словарь [Текст]: в 2-х т, Т.2. / под ред. Г.М. Воловникова, Л.И. Генсиоровской. – М.: Академия пед. наук, 1960. – 766 с.

30. Пономарев, Я.А. Психология творчества и педагогика [Текст]: М.: Педагогика, 1976. – 278 с.

31. Рензулли, Дж., Рис, С.М. Модель обогащенного школьного обучения: практическая программа стимулирования одаренных детей [Текст]: // Современные концепции одаренности и творчества / Под ред. Д.Б. Богоявленской. – М.: Молодая гвардия, 1997. – с. 214-242.

32. Роберт, И.В. Современные информационные технологии в образовании: дидактические проблемы; перспективы использования [Текст]. – М.: ИИО РАО, 2010. – 140 с.

33. Рубинштейн, С.Л. Избранные философско-психологические труды. Основы онтологии, логики и психологии. – М.: Наука, 1997. – 463 с.

34. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии [Текст] / С.Л. Рубинштейн. – М.: изд-во АСТ, 2020. – 960 с.

35. Савенков, А.И. Одаренные дети в детском саду и школе [Текст]: учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. заведений / А.И. Савенков. – М.: Академия, 2000. – 232 с.
36. Савенков, А.И. Психология детской одаренности: учебник [Текст]:. – 2-е изд, испр. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 334 с.
37. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
38. Селевко, Г.К. Энциклопедия образовательных технологий [Текст]: в 2 т. – Т.2 / Г.К. Селевко. – М.: НИИ шк. технологий, 2006. – 815 с.
39. Талызина, Н.Ф. Педагогическая психология [Текст]: учеб. пособ. для сред. учеб. заведений / Н.Ф. Талызина, 8-е изд. – М.: изд. центр «Академия», 2011. – 288 с.
40. Тараева, Г.Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 3: Интерактивное тестирование. – М.: изд-во «Классика XXI», 2007. – 128 с.
41. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
42. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника [Текст]: учеб. пособ. Г.М.Цыпин. – М.: Academia, 1999. – 185 с.
43. Что такое одаренность: выявление и развитие одаренных детей. Классические тексты [Текст] / под ред. А.М. Матюшкина, А.А. Матюшкиной. – М.: ЧеРо, Омега-Л, МПСИ, 2008. – 368 с.
44. Шафеев Р. Н. Музыкальная культура как система: автореф. дисс... канд. философских наук. — Казань, 2007. — 25 с.
45. Юркевич, В.С. К вопросу о познавательной потребности у школьников [Текст] / В.С.Юркевич. - М.: Просвещение. - 1986. – 112 с.
46. Щукина, Г.И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся [Текст]. – М.: Педагогика, 1988. – 208 с.
47. Ямбург, Е.А. Третий звонок. Практика школьного театра [Текст] / Е.А. Ямбург. – М.: Бослен, 2018. – 240 с.
48. Digital culture in 2019. [Электронный ресурс] URL: <https://www.diggitmagazine.com/files/digital-culture-2019> (дата обращения: 09.10.2022).
49. The Global Talent Competitiveness Index 2019. Entrepreneurial Talent and Global Competitiveness. [Электронный ресурс] URL:

<https://gtcistudy.com/wp-content/uploads/2019/01/GTCI-2019-Report.pdf>
(дата обращения: 09.10.2022).

50. Toranse E. Thinking creative in action and movement. – Bensenville: Shoats Testing Service, 1980. – P.243.20.

Научное издание

Декало А.В., Политаева Т.И.

**СОЗДАНИЕ АРАНЖИРОВКИ С ПРИМЕНЕНИЕМ МУЗЫКАЛЬНО-
КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

Учебно-методическое пособие

В авторской редакции

Подписано в печать 25.01.2023 г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 3,90. Тираж 500. Заказ 1740.



**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

С.В. Савельева, Т.И. Политаева

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ ДОШКОЛЬНИКОВ

УФА
АЭТЕРНА
2024

УДК 373.24
ББК 74.10
ISBN 978-5-00177-889-9
С 126

Печатается по решению учебно-методического совета
кафедры музыкального и хореографического образования
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты - кандидат искусствоведения, доцент А.Д. Хасаншин
- кандидат педагогических наук, доцент Г.З. Дайнова

Савельева С.В., Политаева Т.И.

**ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ
РАЗВИТИИ ДОШКОЛЬНИКОВ: УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ /
С.В. САВЕЛЬЕВА, Т.И. ПОЛИТАЕВА. – УФА: АЭТЕРНА, 2024. – 70С.**

Данное учебно-методическое пособие посвящено проблеме использования здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников. В пособии раскрываются здоровьесберегающие технологии в системе оздоровительной работы в дошкольной образовательной организации, определение условий и принципы музыкального развития дошкольников, педагогическое сопровождение по использованию здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников.

Представленный материал окажет методическую помощь педагогам дошкольного образования, педагогам-музыкантам, а также студентам направления «Педагогическое образование».

УДК 373.24
ББК 74.10
ISBN 978-5-00177-889-9
С 126

© С.В. Савельева, Т.И. Политаева, 2024
© Аэтерна, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
1. Здоровьесберегающие технологии в системе оздоровительной работы в дошкольной образовательной организации	7
2. Организация условий и принципы музыкального развития дошкольников	25
3. Педагогическое сопровождение по использованию здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
БИБЛИОГРАФИЯ	61
ПРИЛОЖЕНИЯ	69

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Среди множества задач, которые ставит перед собой современное общество, одной из важных является формирование здорового подрастающего поколения. Как известно, основы здорового организма закладываются в период дошкольного возраста, когда детский организм сопротивляется неблагоприятным воздействиям окружающего мира.

Оздоровление детей в последнее время становится приоритетным направлением в работе многих дошкольных образовательных организаций. Для решения данной проблемы необходима постоянная и систематическая работа, как со стороны педагогического коллектива, так и со стороны родителей.

Важность здоровья детей раскрывается во многих научных и педагогических трудах. Вопросы сохранения и укрепления здоровья рассматривались многими крупными отечественными учеными, такими как В.М. Бехтерев, П.П. Блонской, А.С. Вирениус, Л.С. Выготский, В.В. Гориневский, П.Н. Груздев, П.Ф. Каптерев, П.Ф. Лесгафт, К.Д. Ушинский, Ф.Ф. Эрисман и другие. Формирование здорового образа жизни отражено в научно-педагогическом наследии таких педагогов, как Я.А. Коменский, В.А. Сухомлинский, А.С. Макаренко, И.Г. Песталоцци, К.Д. Ушинский. Особенность взаимных связей физиологического и психического развития были осуществлены в трудах психологов Л.С. Выготского, П.П. Блонской, Б.М. Теплова, А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна и других. Вопросы здорового образа жизни дошкольников рассмотрены в работах А.Г. Швецова, И.М. Новиковой, Т.Г. Кареповой, А.Г. Щедриной, О.М. Шаповаловой и др. Проблемы здоровья людей в системе образования рассматривали в своих трудах А.С. Багуев, Э.Н. Вайнер, В.Н. Касаткин, В.В. Колбанов, В.О. Морозов, Г.Н. Светличная, Л.Г. Татарникова, З.И. Чуканова и др. По вопросам формирования

здорового образа жизни у дошкольников было проведено множество экспериментальных исследований Н.Ф. Денисенко. Большое значение для нашего исследования имели труды О.Н. Арсеновской, М.Ю. Картушиной и др.

Врачи, педагоги, психологи создают всевозможные подходы внедрения здоровьесберегающих технологий в практику дошкольных образовательных организаций. М.В. Аносовой были определены принципы здоровьесбережения, Н.Д. Дзятковской - требования к оснащению кабинетов. Но, все же организация работы дошкольных образовательных организаций по сохранению и укреплению здоровья детей дошкольного возраста не регламентирована. Остается актуальным вопрос разработки научно обоснованных подходов по сохранению и укреплению здоровья детей дошкольного возраста.

Мы полагаем, что следует уделить особое внимание оздоровительным мероприятиям на музыкальных занятиях в детском саду. Музыка воздействует не только на эмоциональное, но и на общее физическое состояние, состояние здоровья. О лечебной силе музыки известно с самых древних времен, о чем свидетельствуют труды древнегреческих философов Аристотеля, Пифагора, Платона. Вопросами оздоровления под влиянием музыки занимался известный философ и ученый Авиценна.

Актуальность исследования использования здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников обусловлена, прежде всего, недостаточной изученностью данного вопроса, обновлением содержания здоровьесберегающих технологий, проблемой сохранения и укрепления здоровья дошкольников и определяется необходимостью научного обоснования эффективности данного процесса. Применение здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии детей дошкольного возраста открывает не только новые возможности

приобщения дошкольников к здоровому образу жизни, также способствует развитию творческих способностей детей, повышению их образовательного уровня и вызывает улучшение физического и психического состояния, путем благотворного влияния на эмоциональную сферу.

Таким образом, актуальность данного учебно-методического пособия определяется потребностью общества в развитии и воспитании здоровой личности и недостаточной разработанностью научных и методических подходов к использованию здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников; а также педагогическими возможностями здоровьесберегающих технологий и отсутствием инновационных методик их использования в процессе музыкального развития дошкольников.

Данное учебно-методическое пособие посвящено проблеме использования здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников. В пособии раскрываются здоровьесберегающие технологии в системе оздоровительной работы в дошкольной образовательной организации, определение условий и принципы музыкального развития дошкольников, педагогическое сопровождение по использованию здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников.

1. Здоровьесберегающие технологии в системе оздоровительной работы в дошкольной образовательной организации

В настоящее время серьезное беспокойство вызывает состояние здоровья детей дошкольного возраста. Сравнивая наши дни и период двадцатилетней давности, показатели здоровья дошкольников только понижаются. В связи с этим приоритетным направлением деятельности всего общества стала охрана здоровья детей. Сегодня многие специалисты затрагивают вопросы о психической, биологической, физической деградации. Нарушения в здоровье накапливаются и передаются по наследству уже в третьем поколении [55, с. 6].

Одной из главных стратегических задач развития страны является сохранение и укрепление здоровья детей. Эта задача регламентируется и обеспечивается такими нормативно-правовыми документами, как Закон РФ «Об образовании» [69, с. 41], «О санитарно-эпидемиологическом благополучии населения», а также Указами Президента России «О неотложных мерах по обеспечению здоровья населения РФ», «Об утверждении основных направлений государственной социальной политики по улучшению положения детей в РФ».

Сегодня сложно встретить абсолютно здорового ребенка. Медициной отмечена тенденция по увеличению числа дошкольников, которые имеют различные хронические заболевания и функциональные отклонения.

Мы не можем сказать, что проблема ухудшения здоровья детей не волнует наше общество. Наоборот, и ученые и практики постоянно пытаются исправить положение и найти эффективные способы, методы и технологии решения этого вопроса. Анализ научных трудов по

вопросам здоровьесбережения позволяет сделать вывод, что проблема формирования навыков здорового образа жизни и вопросы сохранения и укрепления здоровья детей находятся в центре внимания ученых и практиков в области дошкольного воспитания.

Наметившаяся в последние годы устойчивая тенденция ухудшения здоровья дошкольников, увеличение количества детей с нарушениями психического и речевого развития, диктует необходимость поиска механизмов, позволяющая изменить эту ситуацию. Таким образом, сформированные традиции ЗОЖ становятся достоянием нации, государства и неотъемлемой частью жизни людей. К сожалению, в настоящее время образование в вопросах сохранения и укрепления здоровья дошкольников не встроено в общую систему образования как стратегия и ограничивается лишь привитием гигиенических навыков. С учетом вышеизложенного становится понятно, что одним из эффективных путей формирования основ здорового образа жизни дошкольников является работа по воспитанию ответственности за свое здоровье, мотивации к обучению основам здоровьесбережения.

В.А. Сухомлинский в книге «Сердце отдаю детям» большое значение придавал вопросу о здоровье детей, он акцентировал, что «забота о здоровье – это важнейший труд воспитателя. От жизнерадостности, бодрости детей зависит их духовная жизнь, мировоззрение, умственное развитие, прочность знаний, вера в свои силы» [66, с. 54].

Ребёнок должен обладать базовыми знаниями об организме, здоровье и возможных путях его укрепления. При формировании ЗОЖ, важно демонстрировать ребёнку модель: нормы поведения и состояния здоровья родителей, педагогов и знаменитых людей. К сожалению, не каждый ребенок может найти такие модели в семье или в средствах массовой информации. В связи с этим, дошкольное образовательное

учреждение должно стать для ребёнка «школой здоровья», где он сможет приобрести знания, практические умения и навыки, необходимые для сохранения и укрепления своего здоровья.

Вопросами здоровья дошкольников озабочены и работники, которые ежедневно осуществляют оздоровительно-воспитательный процесс. Ухудшение уровня здоровья воспитанников приводит к необходимости организации образовательного процесса с акцентом на решение оздоровительных задач, при этом, не нарушая образовательной составляющей процесса.

Огромный путь развития, который человек проходит до 7 лет, не повторяется на протяжении последующей жизни. Именно в дошкольном возрасте у детей формируется фундамент физического и психического здоровья. И на этом этапе очень важно сформировать у детей базу знаний и практических навыков здорового образа жизни.

Перед дошкольными образовательными учреждениями поставлена совершенно новая задача. Необходимо не просто проводить цикл занятий по здоровьесберегающей деятельности, а организовать единый процесс взаимодействия взрослого и ребёнка, для целостного восприятия окружающего мира, в котором будут гармонично объединены различные образовательные области. В конечном результате такого образовательного процесса у детей должны сформироваться представления о здоровье человека.

Каждого педагога волнуют вопросы о том, как организовать деятельность дошкольников на занятии с оптимальной нагрузкой, с учётом подготовленности и группы здоровья детей. Как развивать у них интерес к занятиям физкультурой и формировать потребность в здоровом образе жизни. Возникает проблема эффективности воспитательно-образовательного процесса, направленного на оздоровление и укрепление детского организма. Решить эти вопросы

можно при условии подхода к организации воспитания и обучения с позиции трех принципов валеологии: сохранение, укрепление и формирование здоровья.

Работа дошкольного образовательного учреждения должна строиться с применением всех мер по поддержанию и сохранению здоровья ребёнка, на всех этапах его обучения и развития. Существуют разнообразные формы и виды деятельности по сохранению и укреплению здоровья воспитанников. В комплексе они называются «здоровьесберегающие технологии».

Здоровьесберегающая технология - это целостная система воспитательно-оздоровительных, коррекционных и профилактических мероприятий, осуществляемых в процессе взаимодействия ребёнка и педагога, ребёнка и родителей, ребёнка и врача. Главное назначение этих технологий - объединить педагогов, родителей, медиков, психологов и самих детей на сохранение и укрепление своего здоровья.

Цель здоровьесберегающих образовательных технологий - обеспечить дошкольнику возможность сохранения своего здоровья, сформировать у него необходимые знания, умения и навыки по здоровому образу жизни и научить использовать полученные знания в повседневной жизни. Серьёзной задачей является формирование у детей осознанного отношения к здоровью и жизни человека. Воспитание у ребенка определенных привычек подготовит его к самостоятельной жизни. Накопленные знания позволят дошкольнику самостоятельно и эффективно решать задачи здорового образа жизни и безопасного поведения. Знания помогут им в решении задач, связанных с оказанием элементарной медицинской, психологической самопомощи и помощи другим.

Для внедрения в практику здоровьесберегающих технологий в детском саду создаются следующие педагогические условия:

- организация различных видов деятельности детей в игровой форме;
- построение образовательного процесса в виде модели культуры;
- организация культурного творчества дошкольников;
- оснащение деятельности детей оборудованием, игрушками, играми, игровыми упражнениями и пособиями.

Обучение и воспитание дошкольников осуществляют в течение всего дня воспитатели, педагог-психолог, музыкальный руководитель, инструктор по физической культуре и педагог-логопед. В результате, при таком комплексном обучении у детей появляются новые знания, которые можно сразу использовать в практике повседневных жизненных ситуаций.

Задачи технологий состоят в воспитании у детей осмысленного отношения к физическому и духовному здоровью как единому целому. И на этой основе расширить адаптивные возможности детского организма, повысить его жизненную устойчивость, сопротивляемость и избирательность по отношению к внешним воздействиям. У ребенка воспитываются способности к овладению психологической самокоррекцией.

Если говорить другими словами, важно прийти к такому результату, чтобы дети, переступая порог «взрослой жизни», имели высокий потенциал здоровья. Благодаря багажу знаний, вели здоровый образ жизни и делали это правильно.

Традиционно, в здоровый образ жизни дошкольников входит личная гигиена, закаливание, физическая подготовка, рациональное питание и оптимальный двигательный режим. В работах Т.Л. Богина, Ю.Ф.Змановский, М.А. Рунова, В.П. Спирина и других представлены пути

приобщения к этому, основанные на создании благоприятных условий для решения поставленных задач.

Для успешной работы при реализации здоровьесберегающих технологий очень важно сложить в детском саду определенную систему, в которую входят: разные оздоровительные режимы (во время адаптации, во время каникул); закаливающие мероприятия (пребывание детей на свежем воздухе, воздушное закаливание, хождение по «дорожкам здоровья», профилактика плоскостопия, гимнастика после дневного сна); занятия по физической культуре всех типов и использование в работе с детьми здоровьесберегающих технологий другими специалистами детского сада; двигательный режим (утренняя гимнастика, физкультурные занятия, прогулки, проведение подвижных игр); организация правильного рациона питания; медико-профилактическая работа с детьми и родителями; соблюдение требований СанПиН при организации педагогического процесса; комплекс мероприятий по сохранению физического и психологического здоровья педагогов.

Работа по здоровьесбережению в детском саду делится на три направления:

- сохранение и стимулирование здоровья;
- обучение здоровому образу жизни;
- адаптация.

Направление по сохранению и стимулированию здоровья включает в себя следующие технологии: ритмопластику, динамические паузы, подвижные, спортивные игры, релаксацию, пальчиковую гимнастику, дыхательную гимнастику, пальминг, игровую оздоровительную гимнастику.

Ритмопластика подразумевает выполнение под музыку различных физических упражнений. Она является оздоровительным

видом гимнастики, при котором задействованы разные группы мышц. Вследствие этого у детей развивается гибкость и пластичность, формируется правильная осанка, а также развивается чувство ритма и музыкальный слух, тренируется память и внимание. Здесь, важно обратить внимание на величину физической нагрузки, которая должна соответствовать возрастным показателям детей. Ритмопластика не имеет ограничений по возрасту и подходит любому ребенку. Однако рекомендуется она детям в возрасте от 2 до 7 лет, так как в более младшем возрасте малышам еще трудно воспринимать и правильно понимать преподносимую педагогом информацию.

Динамические паузы – это активные занятия, которые удовлетворяют потребность каждого ребенка в движении. Их основной задачей является смена позы ребенком, для задействования не включавшиеся в процесс деятельности мышц и расслабления работавших. Это могут быть элементы гимнастики для глаз, подвижные игры, дидактические игры с движением и другие, что зависит от вида занятия. Они могут проводиться в течение дня, в начале, середине или конце образовательной деятельности. Важно учитывать степень утомляемости детей и, поэтому, продолжительность этих пауз должна составлять от 2 до 5 минут и не содержать в себе слишком интенсивные упражнения.

Подвижные и спортивные игры проводятся в детском саду ежедневно. Наиболее важное достоинство спортивных и подвижных игр заключается в том, что дети с интересом и много раз выполняет различные движения, не замечая при этом усталости. Соответственно, у детей развивается выносливость. Также, в процессе игры у детей развивается интеллект, фантазия, воображение, память, речь, а сознательное выполнение правил игры способствует формированию воли, развитию самообладания и выдержки.

Являясь важным средством физического воспитания, подвижная игра одновременно оказывает оздоровительное воздействие на организм ребенка. Оздоровительный эффект подвижных и спортивных игр усиливается при проведении их на свежем воздухе. Выполнение большого количества движений помогает улучшить дыхание, кровообращение и обменные процессы организма, а также положительно влияет на психическое состояние ребенка. Средняя степень подвижности игр будет наиболее оптимальной для детей дошкольного возраста. Время и место проведения игр являются важными факторами, которые необходимо учитывать при планировании занятий с детьми. Подборка игр осуществляется с учетом возрастных особенностей воспитанников.

Релаксация. Баланс положительных и отрицательных эмоций обеспечивает поддержание душевного равновесия и жизнеутверждающего поведения детей. Задача дошкольного педагога - научить детей ощущать свои эмоции, не подавляя и не искореняя их, управлять своим поведением, слышать своё тело. Для достижения этих целей используются специально подобранные упражнения на расслабление, как определенных частей тела, так и всего организма. Насколько будет интенсивна технология, зависит от состояния здоровья детей и поставленных целей. Проводится релаксация в любом подходящем для этого помещении. Используется спокойная классическая музыка или звуки природы. Дети быстро обучаются этому непростому умению расслабляться, так как в упражнениях есть элемент игры, что им очень нравится.

Мощным средством здоровьесбережения, повышения работоспособности головного мозга, стимулирующим влиянием на развитие речи являются систематические упражнения по тренировке мелкой моторики пальцев. На кончиках пальцев сосредоточено

максимальное количество нервных окончаний. В связи с этим, такие массажные приемы, как похлопывание, рубление, поколачивание, потряхивание весьма полезны для детей дошкольного возраста и оказывают сильное влияние на их нервную систему, повышают мышечный тонус, снимают нервную возбудимость.

Пальчиковая гимнастика способствует стимуляции работы речевых зон коры головного мозга, совершенствованию внимания и памяти, и, как следствие, формированию ассоциативно-образного мышления.

Пальчиковая гимнастика представляет собой веселое, увлекательное и полезное занятие. Игры с пальчиками развивают мозг ребенка, стимулируют развитие речи, творческих способностей и воображения. Простые движения помогают снять напряжение в самих руках, а также расслабить мышцы всего тела, улучшается кровообращение, стимулируется речь. Развитие мелкой и общей моторики помогает улучшить произношение многих звуков. Чем лучше работают пальцы и вся кисть в целом, тем лучше ребёнок говорит. Гимнастика влияет на развитие пространственного мышления и воображения, у детей отмечается быстрота реакции. Пальчиковые игры рекомендуются всем воспитанникам, особенно детям с речевыми нарушениями. Пальчиковая гимнастика проводится индивидуально или с подгруппой детей ежедневно. Играть с детьми с применением пальчиковых игр можно в течение дня, в любое время, на усмотрение педагога.

Дыхательную гимнастику используют в разных формах физкультурно-оздоровительной работы с детьми. При выполнении дыхательных упражнений кислородный обмен в организме проходит более интенсивно и приводит в норму его работу. Данная гимнастика является очень полезным и увлекательным занятием для детей. При

помощи игры можно начать развитие органов дыхания с самого раннего возраста. Развитие дыхательной системы и насыщение организма кислородом помогают укрепить здоровье ребенка.

Пальмингом называется гимнастика для глаз, в комплекс которой входят различные действия, направленные на снятие напряжения с глаз и восстановления их после длительной нагрузки. Используя наглядный материал, педагог показывает детям, как выполнять специальные упражнения. Интенсивная зрительная нагрузка напрягает мышцы глаз, поэтому гимнастика здесь будет очень полезна. Использование пальминга также направлено на восстановление зрения. Эту гимнастику можно проводить каждый день, продолжительностью от 3 до 5 минут.

Ежедневно в режим дня дошкольников входит дневной сон. И вот, после пробуждения детей, очень полезно будет провести *игровую оздоровительную гимнастику*. Эту гимнастику можно выполнять от 5 до 10 минут. В ее комплекс входят различные упражнения, в числе которых и такие, что выполняются в кроватках, пока дети не встали. В оздоровительную гимнастику входят упражнения на коррекцию плоскостопия, формирования правильной осанки и обширное умывание. Для профилактики используются коврики-дорожки с пуговицами, бусинками и различными мягкими или твердыми элементами. Дети с большим удовольствием ходят по таким дорожкам. Ступни ног детей массируются, укрепляются мышцы и связочный аппарат стопы. Этим самым защищается организм в целом.

Направление обучения здоровому образу жизни включает в себя: утреннюю гимнастику, ООД по физкультуре, самомассаж, точечный массаж, коммуникативные игры-занятия, активный отдых.

Утренняя гимнастика в дошкольной образовательной организации проводится каждый день, со всеми группами детского сада. Продолжительность гимнастики составляет от 6 до 8 минут. Проводится

она с музыкальным сопровождением или без него. Первую неделю, когда идет разучивание комплекса движений, гимнастику проводят без музыкального сопровождения. Во вторую неделю, когда идет повторение комплекса, движения, утренняя гимнастика выполняется с музыкальным сопровождением. Музыка сопутствует каждому упражнению и это способствует формированию у детей ритмических умений и навыков. Утренняя гимнастика является важным компонентом двигательного режима в дошкольном учреждении. Она обеспечивает хорошее настроение, способствует повышению жизненного тонуса. Вовлекая весь организм ребенка в деятельное состояние, она, тем самым, углубляет дыхание, усиливает кровообращение, помогает обмену веществ. Наряду с этим, гимнастика воспитывает внимание, целеустремленность, вызывает положительные эмоции и радостные ощущения, повышает жизнедеятельность организма и дает высокий оздоровительный эффект. При систематических занятиях утренней гимнастикой, у детей уменьшается сонливость, улучшается самочувствие и повышается работоспособность. Проведение ежедневной утренней гимнастики в одно и то же время, в чистой и опрятной обстановке, с использованием подходящих комплексов физических упражнений, способствуют активизации деятельности всех внутренних органов и систем организма, увеличению возбудимости коры головного мозга и общей реактивности центральной нервной системы. Импульсы, поступающие в головной мозг от различных рецепторов (зрительных, слуховых, тактильных и других) повышает жизнедеятельность организма в целом.

Занятия физической культурой проводятся в дошкольной образовательной организации трижды в неделю. По времени они составляют 15 - 30 минут. Направлены они на обучение двигательным умениям и навыкам. Физкультурное занятие может быть традиционным,

или сюжетно-игровым, или интегрированным, оздоровительным. Регулярные занятия физкультурой в значительной степени повышают иммунитет детского организма и укрепляют его. Музыкальное сопровождение данных занятий лучшим образом влияет на психологическое и физическое состояние организма детей.

Самомассаж, который выполняется ребенком самостоятельно, способствует не только физическому укреплению, но и оздоровлению его психики. У детей повышается функциональная деятельность головного мозга, тонизируется весь организм, улучшается кровообращение, нормализуется работа внутренних органов, улучшается осанка. самомассаж применяется в качестве профилактики сколиоза и простудных заболеваний, предупреждает вегетативную дистонию. При помощи простых и доступных массажных движений обыгрываются веселые стишки и яркие образы. Легкость их выполнения дает возможность выполнять упражнения детьми самостоятельно. Обстановка не влияет на выполнение такого массажа. Его можно выполнять в любом месте и в любое время дня. Все условия, в совокупности, способствуют тому, что позиция ребенка переходит из объекта в субъект педагогического воздействия. Это гарантирует успех в работе по коррекции и развитию воспитанников.

Во время обучения детей точечному массажу, необходимо объяснять им, как именно проводить процедуру, чтобы не навредить своему организму, что нужно относиться со всей серьезностью к выполнению упражнения. Существует специальная методика по выполнению точечного массажа с применением наглядного материала. Такой массаж очень полезен, особенно тем, кто часто болеет простудными заболеваниями и болезнями ЛОР органов. Это отличная профилактика в преддверии эпидемий осеннего и весеннего сезонов. Проводится он в игровой форме, во время непосредственной

образовательной деятельности, как динамическая пауза, или как самостоятельное занятие, для детей старшего дошкольного возраста. Включается самомассаж в различные формы физкультурно-оздоровительной работы, в зависимости от того, какие были поставлены педагогом цели.

Коммуникативные игры состоят из нескольких частей и выстроены по определённой схеме. Это беседы, этюды, игры разной степени подвижности, рисование, лепка и другие. Игры проводятся с детьми, начиная со старшего возраста, 1-2 раза в неделю. По продолжительности игры составляют до 30 минут. Также их можно включать отдельно в другие занятия. Коммуникативные игры помогают детям развивать социальные навыки, учиться работать в команде и общаться с другими детьми. Применение таких игр на музыкальных занятиях способствует развитию эмоционального интеллекта, пониманию различных культур и музыкальных традиций, и помогают детям научиться определять и выражать различные эмоции. Коммуникативные игры на физкультурных занятиях улучшают координацию движений, помогают улучшению контроля над эмоциями и поведением, улучшить свои физические навыки и уверенность в себе, что является важным аспектом социальной адаптации. Развиваются средства невербальной коммуникации: мимика, пантомимика, жестикуляция. Следовательно, создается позитивное отношение к собственному телу и развивается способность управлять им. Дети учатся определять эмоциональное состояние и отражать его с помощью выразительных движений и речи. У них воспитывается доверительное отношение друг к другу, развивается невербальное воображение и образное мышление. Эти игры направлены на развитие навыков волевой регуляции, на снижение мышечного и эмоционального напряжения, на формирование уверенного поведения, повышения

самооценки, а также на формирование навыка выражать негативные эмоции приемлемым способом.

Физкультурный праздник, музыкальный и физкультурный досуги, прогулки на свежем воздухе, «День здоровья», спортивные игры, плавание и другие виды физической активности составляют *активный отдых* дошкольников. При проведении досугов и праздников проводятся различные состязания, соревнования, в которых дети активно участвуют и выполняют задания с увлечением. Именно на таких мероприятиях дети раскрепощаются, двигаются без напряжения и ведут себя более раскованно, чем на занятиях по физической культуре. Физкультурные праздники и досуги обязательно проходят под музыкальное сопровождение. Благотворное влияние музыки развивает у детей чувство прекрасного, эмоциональную сферу, музыкальный слух и память. Дети учатся понимать характер музыкального произведения и закрепляют умение двигаться под музыку. Для повышения двигательной активности детей на прогулке участки оснащены спортивным оборудованием. Активный отдых полезен для здоровья детей, так как помогает развивать их физическую форму, укрепляет иммунитет, улучшает настроение и общее состояние организма. Кроме того, активный отдых способствует развитию социальных навыков, коммуникации и командной работы.

В *направление адаптации* входят: упражнения по артикуляционной гимнастике, музыкотерапия, сказкотерапия, арт-терапия.

Очень часто можно встретить дошкольника с нарушениями в речи, когда он не может правильно произносить те или иные звуки. Одним из способов решения этой проблемы является применение *артикуляционной гимнастики*. Артикуляционная гимнастика помогает развивать артикуляционную моторику детей и укреплять мышцы

артикуляционного аппарата. Она выражается в выполнении специальных упражнений, которые развивают подвижность и ловкость языка, губ, щек. Тренируя их и нижнюю челюсть можно добиться правильного извлечения звуков, устранить имеющиеся нарушения в звукопроизношении.

Музыкотерапия – метод, при котором используют музыку в качестве лечебного средства. Термин «музыкотерапия» в переводе означает «лечение музыкой», имеет греко-латинские корни и применяется с давних времен. Слушание классической музыки благотворно влияет на детей дошкольного возраста: помогает раскрепостить замкнутых и скованных детей, раскрыть их коммуникативные навыки, оказывает успокаивающее воздействие на гиперактивных детей, нормализует давление, стимулирует дыхание, способствует эмоциональному расслаблению. Обладая очень сильным психологическим воздействием, музыка может по-разному воздействовать на детей. Может успокаивать, расслаблять, снимать напряжение или, в противном случае, вызывать возбуждение, иногда даже агрессию. Исходя из этого, необходимо правильно отбирать репертуар для слушания музыки, как взрослым, так и детям. На психическое состояние детей воздействуют мелодия, громкость и ритм в музыке. Она включается фоном на занятиях по изобразительной деятельности или, когда они заняты конструированием, можно использовать музыкальные отрывки во время ознакомления с окружающим миром и т.д. Спокойные композиции дают юным слушателям ощущение радости и покоя, чувство гармонии. Также музыка развивает концентрацию внимания дошкольников. Так как большинство детей засыпает с трудом, музыку хорошо включать перед сном, что поможет им расслабиться, успокоиться. Для этого подойдут спокойные, тихие и мягкие мелодии. Закрывая глаза, дети могут

помечтать, представить или вспомнить приятные моменты, все то, что вызывает у них положительные эмоции. Замечательно, если педагог комментирует процесс расслабления, акцентируя внимание ребят на каждой части тела.

Еще одним важным направлением здоровьесбережения предстает *сказкотерапия*, которая направлена на сохранения равновесия и гармонии душевного мира ребенка, позволяет открывать ему перспективы собственного роста, дарит надежду, ощущение счастья и веру в мечты, формируя психологическое здоровье дошкольника. Сказкотерапия - психологическое воздействие на человека через сказки. Она способствует становлению положительной и многогранной личности, помогает скорректировать некоторые проблемы, устранить страхи и внутренние комплексы. В основе этой технологии лежит процесс построения мысленных, подчас даже неосознанных связей между сказкой (персонажами, сюжетом и действиями) и тем, что происходит в реальности. Это своеобразная подсказка для правильного решения, для выбора пути и оценки себя со стороны. Формы сказкотерапии могут быть разные. Например, это может быть групповое рассказывание сказки или же может говорить один рассказчик, им может быть педагог. После прочтения, идет обсуждение содержания сказки. В каждой группе детского сада существуют театральные зоны, которые оснащены пальчиковым театром, кукольным театром, игрушками би-ба-бо. И детям очень нравится обыгрывать сказки по ролям, где каждый может примерить на себя роль того или иного героя. Можно предложить детям самим придумать сказку.

Арт-терапия - способ оздоровления детей через применение искусства и творчества в качестве коррекционных методик. Восстановление и поддержание душевного баланса детей гармонично развивает личность человека. Весь комплекс методики направлен на

всестороннее развитие детей. В арт-терапию входит изобразительная деятельность, лепка, пение, танцы, аппликация, чтение сказки и еще многое другое. Проводятся они с подгруппами 10-13 человек по 30- 35 минут.

Исходя из вышесказанного, все технологии, рассмотренные выше, имеют направленность на оздоровление детского организма. В следствии этого деятельность, направленная на здоровьесбережение, в итоге, создает у детей привычки вести здоровый образ жизни.

Можно с уверенностью сказать, что оздоровительная программа даст хорошие результаты, если она реализуется в сотрудничестве с семьей. Процесс организации единого здоровьесберегающего пространства предусматривает разные формы работы дошкольной образовательной организации с семьей: педагогические беседы, анкетирование, консультирования, открытые занятия, общие и групповые родительские собрания. Родители сами могут принять участие на занятиях, в физкультурных праздниках и досугах. Ежегодно в детском саду организовываются выставки детских работ, где родители оказывают помощь своим детям в создании своих произведений. Совместная работа педагогов дошкольного образования и родителей по созданию разнообразных атрибутов и пособий обогащает предметно-развивающую среду группы.

В дошкольных образовательных учреждениях оборудованы различные информационные стенды для родителей и папки-передвижки в группах, где можно ознакомиться с правилами, с Конвенцией о правах ребенка, с жизнью детского сада и каждой группы. Таким образом, педагоги привлекают родителей к совместной работе по сохранению здоровья детей, в течение всего времени посещения ребенком детского сада.

Вследствие включения педагогами дошкольного образования в свою работу технологий здоровьесбережения результативность воспитательно- образовательного процесса, несомненно, повышается. Такая работа формирует у педагогов и родителей ценностные ориентации по укреплению и сохранению здоровья, мотивирует детей на здоровый образ жизни. Таким образом, улучшаются показатели физического развития детей и их эмоционального состояния, наблюдается благоприятная динамика в состоянии здоровья дошкольников, повышается уровень общей физической подготовленности детей.

2. Организация условий и принципы музыкального развития дошкольников

Музыка является одним из возможных языков ознакомления детей с окружающим миром, миром предметов и природы и, самое главное, миром человека, его эмоций, переживаний и чувств. Музыка сопровождает ребёнка в детском саду ежедневно, на любом этапе дошкольного образования, будь то пение первых простейших музыкальных попевок в младшей группе или исполнение песен на выпускном.

Целью музыкальной деятельности в детском саду является приобщение детей к искусству, посредством всестороннего развития физических и психоэмоциональных качеств, с учетом возрастных и индивидуальных особенностей воспитанников.

Основное содержание музыкального развития дошкольников содержится в программе «От рождения до школы» Н.Е. Вераксы, Т.С. Комарова, М.А. Васильева, обозначено в образовательной области «Художественно-эстетическое развитие» ФГОС ДО, которая предполагает:

- развитие предпосылок ценностно-смыслового восприятия и понимания произведений искусства (словесного, музыкального, изобразительного), мира природы;
- становление эстетического отношения к окружающему миру;
- формирование элементарных представлений о видах искусства;
- восприятие музыки, художественной литературы, фольклора;
- стимулирование сопереживания персонажам художественных произведений;
- реализацию самостоятельной творческой деятельности детей (изобразительной, конструктивно-модельной, музыкальной и др.).

Музыкальное развитие детей дошкольного возраста понимается как процесс формирования и развития их музыкальных способностей с учетом

уже заложенных природных задатков, а также формирование творческой активности.

В процессе музыкального развития у детей формируются музыкальные способности, такие как слух, чувство ритма, музыкальная память, а также умения и навыки, которые обеспечивают им возможность воспринимать, исполнять и создавать собственные музыкальные творения.

Круг задач музыкального развития ребенка в дошкольном детстве связан с вхождением ребенка в мир музыки. Это задачи развития музыкальной эрудиции и культуры, ценностного отношения к музыке как виду искусства, музыкальным традициям и праздникам, развития опыта восприятия музыкальных произведений, сопереживания музыкальным образам, настроениям и чувствам, развития звукового сенсорного и интонационного опыта дошкольников.

Музыкальное развитие тесно связано с музыкальным воспитанием и музыкальным образованием. Все три процесса взаимосвязаны, дополняют друг друга и направлены на формирование у детей любви и понимания музыки. В совокупности они являются неотъемлемыми составляющими единого процесса приобщения к музыкальному искусству, которое является важным компонентом культурного развития личности.

Музыкальное образование детей дошкольного возраста представляет собой начальный этап ознакомления с музыкальной культурой, который направлен на постижение основ музыкального искусства. В процессе музыкального образования дошкольники получают знания о музыке и ее истории, теории и практике, обучаются игре на детских музыкальных инструментах, пению и другим видам музыкальной деятельности.

Музыкальное воспитание способствует формированию системы музыкальных ценностей, вкусов и предпочтений: ребенок учится понимать музыкальные произведения разных жанров и стилей.

К задачам музыкального воспитания дошкольников относятся:

- формирование эмоционально-ценностного отношения к миру;
- развитие эмоциональности и художественно-образного мышления;
- развитие способности к восприятию произведений искусства;
- воспитание понимания красоты и потребности общения произведениями искусства;
- расширение культурного кругозора через ознакомление с шедеврами классической и современной музыки;
- формирование опорных знаний, умений и способов музыкальной, речевой и изобразительной деятельности, которые обеспечат базу для дальнейшего самостоятельного знакомства детей с музыкой, их музыкального самообразования и самовоспитания;
- сотрудничество педагогов и родителей в формировании музыкальной культуры, а через неё и художественной и эстетической культуры детей.

Осуществляет эту работу музыкальный руководитель. Помимо всего, он формирует певческие навыки и навыки исполнения танцевальных движений, учит различать звучание разных музыкальных инструментов, развивает чувство ритма. Музыкальный руководитель организует праздники и развлечения, театрализованные представления и концерты, ежедневно проводит музыкальные занятия.

К формам организации обучения и музыкального развития детей относятся: музыкальные занятия, музыка в быту детского сада, развлечения, праздники. Каждая из них имеет свою специфику и цели.

Большой вклад в обучения дошкольников в процессе *музыкальных занятий* внесли известные отечественные учёные-педагоги. Методики по

музыкальному воспитанию в детском саду были разработаны Н.А. Ветлугиной [12], И.Л. Дзержинской, Н.А. Метловым и их учениками А.Н.Зиминой, О.П. Радыновой [56] и другими, продолжившими поиски новых форм и методов обучения.

Содержание занятий определяется в зависимости от целей и задач, возраста дошкольников и учебных заданий. На музыкальных занятиях осуществляются разные виды деятельности: музыкально-ритмические движения, слушание музыки, пение, игры и хороводы, игра на музыкальных инструментах, музыкально-дидактические игры. Объем необходимых знаний по этим видам деятельности указан в программе воспитания и обучения в детском саду под редакцией М.А. Васильевой, В.В. Гербовой, Т.С. Комаровой [54]. В этой программе прописаны задачи музыкального воспитания для каждой возрастной группы. Дополнительно к основной программе, по которой работает дошкольная образовательная организация, музыкальный руководитель использует другие парциальные программы по своему выбору, например, И.М. Каплунова, И.А. Новоскольцева «Ладушки», А.И. Буренина «Ритмическая мозаика», О.П. Радынова «Музыкальные шедевры», К.В. Тарасова «Синтез», «Гармония». С целью создания в детском саду условий для приобщения дошкольников к истокам региональной культуры, для ознакомления с социально-экономическим, климатическим, национальным своеобразием Республики Башкортостан используется парциальная программа Ф.Г. Азнабаева, М.И. Фаизова, З.А. Агзамова «Академия детства».

Музыкальные занятия по строению отличаются от других занятий тем, что дети обучаются сразу нескольким видам деятельности, которые постоянно сменяют друг друга, что требует от детей внимания, сосредоточенности и волевых усилий. В течение одного занятия может присутствовать разная тематика и звучать разная по настроению музыка. Сначала идет ознакомительный этап с новым материалом, далее -

усвоение, повторение пройденного и в конце - закрепление знаний, умений и навыков. К примеру, дети одну песню поют хорошо и выразительно, вторую продолжают разучивать, а с третьей только познакомились. Таким же образом происходит и разучивание танцев, хороводов: у какого-то танца разучиваются отдельные элементы, а другой танец повторяют полностью и т.п.

К организации музыкального занятия выдвигаются следующие требования:

- в начале занятия детям даются задания, требующие от них большего внимания и активности;
- чтобы не нарушать ритм дыхания, не следует перед пением выполнять сложные физические упражнения;
- к концу занятия интенсивность движений снижается, как и общая нагрузка на детей.

Разная деятельность вызывает у детей разные эмоции. Например, веселую игру лучше проводить в конце занятия, так как дети становятся более активными, подвижными. Они не смогут выполнить более сложные задания, если игру ставить в начале.

Каждое новое занятие должно нести в себе новые знания и материал, который усложняется с каждым разом. Одновременно повторяется пройденный материал, для закрепления. В каждое занятие включается новизна, элемент неожиданности. Это очень полезно для развития познавательных процессов детей.

На музыкальном занятии используются разные методы музыкального воспитания. К ним относятся словесный, наглядный и практический методы.

Словесный метод является незаменимым при организации внимания и деятельности детей. Слово также помогает углубить восприятие музыки. К словесным методам относят беседу, рассказ,

пояснение и инструкции. Успешность этого метода заключается в том, что дети постоянно высказывают собственные мысли и суждения, выражая свои предпочтения в том или ином вопросе.

Наглядный метод является ведущим в музыкальном воспитании дошкольников, он включает наглядно-слуховой и наглядно-зрительный методы (О.П. Радынова) [56]. Во время занятия педагог дошкольного образования либо сам играет на инструменте, либо использует разные технические средства для звучания музыки. Важно обращать внимание на качество используемого материала. Данный метод побуждает детей к сравнению и сопоставлениям. К примеру, можно провести сравнительный анализ «живого» исполнения музыкального произведения и прослушивания его в записи, в разных интерпретациях и аранжировках, в разных составах музыкальных инструментов или голосов. Также можно организовать слушание контрастных по характеру пьес, но с одинаковым названием и т.д. Наглядно-зрительный метод реализуется при использовании зрительного ряда, иллюстрации, видео и др., например, при знакомстве детей с музыкальными инструментами показывать их изображения или сами инструменты, при прослушивании музыкальных произведений - изображения героев, пейзажей и т.д. Изображения нельзя демонстрировать детям до прослушивания пьесы, чтобы не навязать им определенный конкретный образ.

Музыкальный руководитель часто использует *практический метод*, который представляет собой показ. Например, показывает, как нужно открывать рот при пении, правильно дышать, выполнять упражнения или танцевальное движение, играть на том или ином музыкальном или шумовом инструменте и т.п. Эффективность практического метода можно достичь путем связи музыкальных явлений с понятными для детей действиями и образами. Например, возможно такое задание: показать изменение высоты звука. Для этого используется музыкально-

дидактическая игра «Птица и птенчики». Суть ее в следующем: птица сидит на низкой веточке - звук низкий, птенчики сидят высоко на дереве - звук высокий. Можно просто сопровождать показом, какие звуки нужно пропеть, меняя положение руки высоко - низко. Разнообразные по длительности звуки можно продемонстрировать с применением разных по длине палочек. В младшей группе можно использовать разные по длине лучики у Солнышка. «Солнышко поет. Как?». С детьми среднего дошкольного возраста можно пропеть песенку, отматывая от клубочка ниточки разной длины. Отстукивание ритмического рисунка можно обыграть приходом матрешки, которая танцует и просит ребят станцевать вместе с ней. Матрешкой отстукивается ритм, дети повторяют маленькими матрешками.

Структура занятия может варьироваться, это зависит от содержания, возраста детей и особенностей материала. Музыкальному руководителю следует активно и творчески подходить к этому вопросу и продумывать заранее построение занятия.

В целом *структура занятия* может выглядеть так:

Вводная часть. В начале музыкального занятия с целью настроить детей на занятие им предлагается выполнить музыкально-ритмические упражнения. Дети разучивают простые танцевальные движения или приобретают навыки различных движений. Например, педагог говорит: «К нам в гости пришла лошадка. Покажем, как она скачет?». Дети выполняют прямой галоп. Данные упражнения имеют, чаще всего, тренировочный характер. Кроме них, в начале занятия можно организовать различные построения, например, с флажками, или перестроения, отдельные танцевальные элементы и др. Такое начало занятия направлено на фокусирование у детей внимания, готовность детей выполнять другие, более сложные задания.

В основную часть входят слушание музыки, пение, распевание, музыкально-дидактические игры. Слушая музыку, дети учатся эмоционально реагировать на нее, воспитывается умение вслушиваться в мелодию и сопровождение, создающие образ. Дети учатся эмоционально реагировать на прослушиваемые произведения.

В процессе певческой деятельности происходит развитие певческих навыков у детей, развивается музыкальный слух. Важно научить петь детей правильно, без напряжения в голосе, чисто и при этом правильно брать дыхание. Распевки состоят из разных вокальных упражнений, попевок, коротких песенок.

При помощи музыкально-дидактических игр дети знакомятся с музыкальными инструментами, у них развивается чувство ритма, слух, познавательные процессы, музыкальные способности.

Заключительная часть занятия обычно основана на музыкально-ритмической деятельности, которая осуществляется в виде игр, танцев и хороводов. Физическая нагрузка распределяется равномерно, благодаря чередованию спокойных и динамичных действий.

В группах раннего и младшего дошкольного возраста музыкальные занятия более свободны и строятся в игровой форме. Педагог должен быть активным и творческим, продумывая структуру занятий и используя различные методы и техники для привлечения внимания детей, учитывать индивидуальные особенности каждого ребенка и создавать условия для его развития, вызывать у детей интерес к занятию и желание заниматься музыкой. Дети должны получать удовольствие и положительные эмоции от выполняемых действий.

Музыкальные занятия делятся *на три вида*, в зависимости от числа детей на занятии: индивидуальные, фронтальные, по подгруппам.

Индивидуальные занятия проводят по отдельности с каждым ребенком. Чаще всего это могут быть занятия с детьми из групп раннего и

младшего дошкольного возраста. Продолжительность таких занятий составляет от 5 до 10 минут. Индивидуально можно заниматься и с детьми старшего возраста, поскольку у детей по-разному развиваются музыкальные способности: кому-то сложно даются выполнения различных заданий и таким детям нужна помощь и корректировка, другим детям, которые делают большие успехи в музыкальной деятельности, индивидуальная работа нужна по совершенствованию умений и навыков. Индивидуальные занятия позволяют педагогу наиболее полно раскрыть способности или определить причины задержки музыкального развития.

Фронтальные занятия проводятся со всеми детьми группы. Этот вид занятий является основным для детей среднего и старшего дошкольного возраста.

Музыкальные занятия *по подгруппам*, как правило, проводятся с детьми раннего и младшего дошкольного возраста. С подгруппой детей педагог работает 2 - 3 раза в неделю, по 10 - 20 минут. В подгруппы дети объединяются по общим интересам той или иной музыкальной деятельностью. Здесь идет целенаправленное развитие музыкальных способностей воспитанников: они осваивают навыки работы в ансамбле и других формах музыкальной деятельности.

В зависимости от поставленных педагогом целей и по содержанию занятия подразделяются на типовые (традиционные); доминантные, комплексные, интегрированные, тематические.

Типовое занятие - это классическая форма занятия, в котором участвуют все виды музыкальной деятельности дошкольников: музыкально-ритмические упражнения, слушание, распевка, пение, танец, игра. Примером типового музыкального занятия является занятие с детьми средней группы «У нас в гостях». Дети показывают «гостю» свои умения: поют, танцуют, играют на музыкальных инструментах. В подготовительной группе на занятии «Весеннее настроение» дети

слушают музыкальные произведения на весеннюю тематику и угадывают по звучанию музыкальные инструменты, выполняют упражнения под музыку, поют песни, играют в музыкальные игры.

Доминантное занятие. На таких занятиях делается упор на один вид музыкальной деятельности. Структура доминантного занятия может быть сохранена, как в традиционном, но все подчиняется основной развивающей задаче. Примером является занятие по развитию музыкально-ритмических движений в старшей группе «В зоопарке». Дети, слушая отрывки пьес из альбома «Карнавал животных» К.Сен-Санса, изображают под музыку движения и повадки животных, исполняют ритмические танцы и импровизируют.

Комплексное занятие. В структуре такого занятия есть элементы из других видов деятельности, таких как развитие речи, изобразительная деятельность, трудовая деятельность и другие. Комплексное занятие проводится музыкальным руководителем совместно с воспитателем. Например, в группе раннего возраста на занятии «У солнышка в гостях» включаются задания по пальчиковой живописи. В средней группе на занятии «Зима» наравне с музыкальной деятельностью, идет изучение и обсуждение наглядного материала - пейзажей зимы.

Занятие, в котором идет взаимосвязь нескольких образовательных областей, называется *интегрированным*. На таком занятии раскрывается тема в нескольких видах деятельности: музыкальная и речевая, музыкальная и изобразительная и т.д. Часто применяют информационно-коммуникационные технологии, такие как интерактивная доска, компьютер, проектор, презентации. Например, в старшей группе ребята соотносят различные формы музыкальных инструментов с геометрическими фигурами, выполняют задания в виде игры, ритмично двигаясь и выполняя счет, тем самым происходит развитие и музыкальных, и математических способностей дошкольников. На занятии «Музыка природы» дети учатся

видеть взаимосвязь музыки и окружающего мира, происходит знакомство с музыкальными инструментами, изготовленными из природных материалов, таких, как: камни, орехи, крупа, шишки и т.д. Дети слушают аудиозаписи со звуками природы и сопоставляют их со звучанием инструментов.

Тематическое музыкальное занятие характеризуется наличием определенной темы, объединяющей все виды музыкальной деятельности. Тематические занятия подразделяются еще на несколько разновидностей. Примером *собственно-тематического занятия* являются занятия «Музыка в природе», «Времена года» и другие, на которых тема занятия взята из жизни и связана с музыкой, важно показать: как музыка может передавать жизненные явления. *Музыкально-тематическое занятие* всегда связано с особенностями музыки как вида искусства, а также с изучением музыкальных инструментов, творчества композиторов и т.д. *Сюжетное музыкальное занятие* основано на одной теме и одной сюжетной линии. Например, целостность занятия «Сказка в музыке» достигается логичным развитием темы, определяющей содержание и виды музыкальной деятельности воспитанников.

Музыкальные занятия должны проводиться в музыкальном зале, где не будут мешать посторонние звуки, которые не дают детям сосредоточиться и воспринимать музыкальный материал. Перед началом каждого занятия помещение проветривается, а пол протирается. Если на группу наложен карантин, то занятие проводится в групповой комнате. В летний период занятия лучше всего проводить на свежем воздухе, если такая возможность предоставляется.

Занятия проводятся в первой половине дня и по продолжительности соответствуют нормам СанПиН: группа раннего возраста - 10 минут; младшая группа - 15 минут; средняя группа - 20 минут; старшая группа - 25 минут; подготовительная группа - 30 минут.

Примерный временной план музыкальных занятий

Этап	Группа раннего возраста	Младшая группа	Средняя группа	Старшая группа	Подготовительная группа
Орг. момент, музыкальное приветствие	1 минута	1 минута	1 минута	1-2 минуты	1-2 минуты
Вводная часть	1-2 минуты	2 минуты	2 минуты	3 минуты	3-4 минуты
Слушание	2 минуты	2 минуты	3 минуты	4 минуты	4 минуты
Музыкально-ритмические упражнения	2-3 минуты	3-4 минуты	4 минуты	4 минуты	5 минут
Пение	2 минуты	2-3 минуты	4 минуты	5-6 минут	5-7 минут
Игра	2 минуты	2 минуты	4 минуты	5 минут	5-7 минут
Итог занятия	1 минута	1 минута	1 минута	1-2 минуты	1-2 минуты

На занятиях дети сидят на стульчиках, по правую руку от педагога. Стульчики по размеру должны соответствовать возрасту воспитанников. Ставятся они рядами, поближе к фортепиано. Хорошо, если места будут закреплены за детьми. В таком случае они будут рассажены с учетом их возможностей. К примеру, в младшем возрасте, впереди следует усаживать детей, которые часто отвлекаются, не усваивают материал, плохо слышат или видят и т.д. В старшем дошкольном возрасте впереди сидят дети с низким слуховым вниманием, плохо поющие. Если они будут сидеть впереди, то прекрасно услышат пение музыкального руководителя и пение детей, которые сидят за ними. Дезорганизованные дети, беспокойные, сидя впереди, будут всегда находиться на виду у воспитателя и музыкального руководителя. В среднем ряду сидят дети со

средними показателями музыкального развития, в конце - с высокими показателями, которые самостоятельно справляются с заданиями.

Рассмотрим *виды музыкальной деятельности* детей дошкольного возраста.

Специфическим для *музыкального восприятия* являются эмоции, чувства и настроения. Восприятие для детей дошкольного возраста становится доступным раньше, чем другие виды музыкальной деятельности. Если ребенок может различить характер музыки, почувствовать смену ее настроений и отреагировать на музыку каким-либо образом, то можно сказать, что он слышит и воспринимает музыку. У детей младшего дошкольного возраста, восприятие отличается произвольностью. Оно часто носит импульсивный характер, выражается в спонтанных, сиюминутных моторных реакциях ребёнка на звучащую музыку. Это считается вполне нормальным. Постепенно, с опытом общения с музыкой, ребенок учится воспринимать музыкальные произведения более осознанно, определять их характер, передаваемое настроение и связывать это с образами, программным содержанием музыки. На развитие музыкального восприятия ребенка влияет среда, в которой он растет, музыка, которую он слышит на занятиях и в повседневной жизни, отношение взрослых к музыке и уровень музыкального и общего развития ребенка. Процесс восприятия музыки включает как эмоции, так и мышление.

Восприятие музыки связано со всеми видами детской музыкальной деятельности: слушание, пение, движение, игра на инструментах, творчество. Так, в процессе слушания музыки дети различают музыкальные произведения, разные жанры, настроения и образы, изобразительные моменты.

Музыкальное исполнительство осуществляется детьми в пении, музыкально-ритмических движениях, танцах и игре на музыкальных

инструментах. Сам процесс очень полезен и интересен для детей. На первых порах не столько важен результат, как желание и получаемые детьми положительные эмоции от участия в том или ином виде деятельности. У детей появляется возможность самовыражения и передачи своих эмоций и чувств.

Движение - важный вид деятельности детей, который помогает им развивать свои музыкальные способности и координацию движений. Дети любят двигаться и танцевать, через движение они откликаются на музыку, стремясь двигаться, бегать, прыгать. Музыкальное движение у детей младшего возраста становится ведущим видом музыкальной деятельности. В средней группе основное внимание стоит уделить на развитие мягкости и выразительности движений, развитие координации и ритмичному шагу. С детьми старшего возраста наибольшее внимание уделяется раскрепощению детей, дав им возможность «прожить» музыку, танец, как средство самовыражения. Так у детей улучшается способность к исполнению сложных по координации движений. *Музыкально-ритмические движения* - один из видов музыкальной деятельности, в котором содержание музыки, ее характер передаются в движениях.

С самого раннего возраста начинается знакомство детей с *пением*. Сначала можно предложить им подпевать и имитировать звуки. Важно вызвать у детей эмоциональный отклик на песни и связать характер исполнения с содержанием и образом. Использование песенок-распевок помогает подготовить певческий аппарат детей к пению и ввести их в тему будущей песни. В средней группе начинается работа над правильным звукообразованием и дыханием. Детей необходимо учить петь легко и естественно, без напряжения в голосе. В старшем возрасте идёт работа над выразительностью пения, дикцией и чистотой интонации. Развивается голосовой аппарат детей, расширяется диапазон. Пение является самым массовым и доступным видом исполнительства, оно способствует

развитию музыкальных способностей, таких как эмоциональная отзывчивость на музыку, ладовое чувство, музыкально-слуховые представления и чувство ритма, оказывает положительное влияние на физическое развитие детей, помогает развивать легкие, улучшает речь и координацию голоса и слуха, а также влияет на общее состояние организма. В пении реализуются музыкальные потребности ребенка, так как он может исполнять знакомые и любимые песни.

Игра на музыкальных инструментах является средством приобщения детей к коллективному музицированию. Музыкальные инструменты всегда вызывают большой интерес у детей, они занимаются этим видом деятельности с большим удовольствием. Первоначально вся работа строится на воспроизведении равномерного ритма и развития интереса у детей к музыкальным инструментам. Далее можно играть в ансамбле или оркестре, сопровождая пение или движения, заниматься инструментальным творчеством. Игра на музыкальных инструментах, не имеющих звукоряда, помогает выработать чувство ритма, расширяет тембровые представления детей. Обучая игре на музыкальных инструментах, педагог должен учитывать индивидуальные возможности каждого ребенка. Одни дети легко справляются с заданиями и подбирают попевок, а с другими необходима индивидуальная работа.

Детское музыкальное творчество может проявляться во всех видах музыкальной деятельности, о которых речь шла выше. Обычно, импровизация у детей происходит спонтанно. Они могут петь курам колыбельные песни, подпевать во время игр, сочинять музыку к заданному тексту или коротким стишкам, инсценируют песни и придумывают движения в хороводе или танце. Если педагог не показывает движения, дети могут самостоятельно придумать свои образы, выраженные в движениях. Неплохо получается у них импровизировать в игре на детских музыкальных инструментах, сочиняя маршевые, плясовые или спокойные

мелодические мотивы.

Успешность творческих проявлений детей в пении зависит от певческих навыков, от умения выражать в пении определённые чувства и настроения. Обычно дети овладевают этими умениями к старшему дошкольному возрасту. Но начинать формировать творческие способности необходимо намного раньше, используя посильные детям творческие задания (пропеть своё имя, пропеть приветствие, спеть колыбельную и т.п.)

Творческие проявления детей в ритмике, танцах являются важным показателем музыкального развития. Ребёнок начинает импровизировать, создавать собственный музыкально-игровой образ, если у него развито восприятие музыки, её характера, выразительных средств и если он владеет двигательными навыками.

Для развития танцевального творчества, у ребенка, должны быть способности эмоционально отзываться на музыку и уметь выполнять движения с воображаемыми предметами. Ребенок также должен уметь свободно общаться с другими детьми для участия в коллективной импровизации музыкальных образов и танцевальных композиций. Активность детей в танцевальном творчестве во многом зависит от обучения музыкально-ритмическим движениям. На музыкальных занятиях и в повседневной жизни необходимо целенаправленно обучать детей передавать характер и образы музыки через движения. Это обучение основывается на овладении способами музыкальной деятельности, которые необходимы для творческих проявлений: ребёнка приучают вслушиваться в музыкальное произведение, стараться выразительно исполнять движения, соответствующие характеру или образам песни, инструментальной пьесы, таким образом, воспитывают творческое отношение к музыке в целом.

Инструментальное творчество детей проявляется в импровизациях во время игры на детском музыкальном инструменте. Одним из условий для успешного инструментального творчества, является владение элементарными навыками игры, различными способами звукоизвлечения.

Для успешного развития творческих способностей детей в музыкальной деятельности необходимы следующие условия: соблюдение принципа свободы; накопление впечатлений от восприятия произведений искусства; накопление опыта в пении, движении, игре на музыкальных инструментах; развитие музыкальных способностей; оснащение музыкального творчества.

Музыкально-образовательная деятельность. В детском саду дошкольники не только обучаются практическим музыкальным умениям и навыкам, но и получают необходимые теоретические знания о музыке. Дети узнают, что музыка изображает какие-либо явления окружающего мира и при этом всегда имеет конкретную эмоциональную окраску. Средства музыкальной выразительности (мажорный или минорный лад, тембр, динамика) создают определенное настроение (веселое или грустное и т.д.). Дети учатся определять форму музыкального произведения (количество частей в произведении), чувствуя смену эмоциональной окраски музыки и изменение характера интонации в частях. У дошкольников формируются музыкально-слуховые представления. Их знакомят с тем, что музыкальные звуки имеют различную высоту, что мелодия складывается из звуков, которая движутся вверх, вниз или повторяется на одной высоте.

Для развития чувства ритма необходимы знания того, что музыкальные звуки имеют различную протяженность – бывают долгими и короткими, что они движутся, и их чередование может быть мерным или более активным. Ритм влияет на характер музыки, ее эмоциональную

окраску и благодаря ритму становятся узнаваемы музыкальные жанры (марш, танец).

Дошкольники получают определенные знания о музыке, о композиторах, музыкальных инструментах, средствах музыкальной выразительности, музыкальных жанрах, формах. В данном процессе происходит овладение детьми некоторыми музыкальными терминами (темп, ритм и т.д.).

Музыка в быту детского сада разнообразна и включает следующие аспекты:

1. Слушание аудиозаписей и включение музыки на прогулке. Музыка может оказывать большое влияние на эмоциональное состояние детей, особенно во время прогулок. Она может стимулировать их активность и самостоятельность, вызывать различные эмоциональные переживания и создавать хорошее настроение. Однако важно выбирать музыку, которая соответствует возрасту и интересам детей, чтобы она была приятной и полезной для них.

2. Использование музыки во время приема детей, укладывания спать или фоном во время различных игр. Во время подготовки ко сну, или, когда ребенок с утра пришел в детский сад, музыка помогает создать приятную атмосферу и помочь детям расслабиться. Это может быть тихая инструментальная музыка или пение птиц. Такое музыкальное сопровождение или птичье пение помогут успокоить детей и подготовить их к началу дня.

3. Самостоятельная музыкальная деятельность детей позволяет выражать эмоции и чувства через музыку, развивать свои навыки пения, игры на музыкальных инструментах и координации движений. Для того чтобы она была успешной, необходимо создать условия для ее развития. В группе детского сада должны быть в наличии музыкальные инструменты, и доступ к ним детей. Также желательна возможность

включения музыкальных записей для детей и возможность участия воспитанников в музыкальных мероприятиях.

4. Упражнения, игры, утренняя гимнастика. Музыка играет важную роль в игровой деятельности детей. Она помогает создать атмосферу игры, стимулирует детей к активности и взаимодействию друг с другом. Также музыка может использоваться для создания настроения и подчеркивания эмоциональных моментов в игре. В утренней зарядке музыка помогает детям проснуться и настроиться на активный день. Она задает ритм упражнений и помогает контролировать темп движений.

5. Музыка на занятиях в группе. Музыкальное сопровождение играет важную роль на занятиях в детском саду. Она помогает детям сосредоточиться на заданиях, улучшает их настроение и мотивацию.

Еще одной из форм организации музыкального развития дошкольников являются *мероприятия*.

Тематический музыкальный вечер - это мероприятие, которое может быть посвящено любой теме и проводиться в различных формах. Вечер должен быть ярким, эмоциональным и актуальным для детей и родителей, а тема должна быть интересной и важной для всех участников. Это помогает им общаться, узнавать новую информацию, учиться новым навыкам и участвовать в интересной деятельности. В задачах вечера всегда есть две основные составляющие: информационная и эмоциональная. Эти две составляющие не обязательно полностью объединены, но должны присутствовать на протяжении всего вечера. В торжественной части может быть представлена новая информация, а в развлекательной участники могут отдохнуть и пообщаться с героями любимых произведений.

Практика проведения таких мероприятий показывает, что тематические вечера играют важную роль в решении следующих задач: воспитание нравственных качеств личности; формирование эстетического

отношения к художественному творчеству; воспитание активности, самостоятельности, инициативы, желания создавать прекрасное своими руками, уважения к профессии художника, мастерам художественного промысла, скульптора, дизайнера и т.д.; стимулирование всестороннего развития личности ребёнка.

Решению этих задач соответствуют и направления тематики вечеров:

- вечера, посвященные творчеству художников, писателей, известных личностей и т.д.;
- вечера, посвящённые декоративно-прикладному творчеству, например, «Филимоновские свистульки», «Дымковские игрушки», «Музыкальные инструменты своими руками» и т.д.;
- вечера, посвященные пропаганде творческого опыта среди родителей;
- вечера, посвященные народным традициям народов России и др.

Проводятся *тематические беседы-концерты* для детей с демонстрацией отдельных музыкальных произведений в аудиозаписи или в живом исполнении. Темы очень разнообразны: беседы о жизни и творчестве композитора и прослушивание произведений для детей или о детях (например, о жизни и творчестве П.И.Чайковского, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и др.). Хорошо воспринимаются детьми такие темы, как «Сказка в музыке», «Танец в музыке» на основе восприятия доступных отрывков из опер и балетов. Для младших воспитанников могут быть организованы беседы о музыкальных произведениях, также объединённых определенной темой и исполняемых силами детей старшего дошкольного возраста.

Театр в детском саду - это не только развлечение, но и важный инструмент развития ребенка. Он помогает развивать коммуникативные навыки, воображение, эмоциональную сферу и творческие способности,

способствует формированию у детей уважительного отношения к другим людям и их мнениям. В детском саду можно использовать различные виды театра: кукольный театр, теневой театр, пальчиковый театр, настольный, магнитный стендовый, напольный, верховой (ложки, бибабо, тростевые куклы), театр масок и др. Каждый из этих видов театра имеет свои особенности и преимущества. Например, кукольный театр помогает детям лучше понимать эмоции и чувства других людей, а теневой театр развивает фантазию и творческое мышление. Театр может быть использован для обучения детей, например, для изучения сказок, стихов и рассказов. Это поможет детям лучше запомнить материал и понять его смысл. Однако, чтобы театр был эффективным, необходимо правильно подобрать материал и методы работы с ним. Важно учитывать возраст и уровень развития детей, а также их интересы и предпочтения. Только тогда театр станет интересным и полезным для детей и поможет им развиваться.

Организация театрализованной деятельности в дошкольном образовании решает целый ряд образовательных и воспитательных задач, способствует реализации требований государственного стандарта, так как благодаря такой форме педагогической работы, дети учатся самостоятельно выдвигать идеи, аргументировать, проявлять инициативность и творчество.

Проведение театрализованной игры требует очень тщательной подготовки. На подготовительном этапе работы необходимо определить цели и задачи, выбрать подходящий материал, разработать сценарий и подготовить необходимые материалы и оборудование. Также, важно провести работу с родителями, чтобы они знали о предстоящем мероприятии и могли помочь в его организации. После проведения театрализованной игры необходимо провести анализ результатов и определить насколько успешно была достигнута поставленная цель.

Необходимо учесть все ошибки и недочеты, чтобы в следующий раз провести игру более эффективно. Также, нужно обсудить игру с детьми, узнать их мнение и выслушать предложения по улучшению игры. Таким образом, театр в детском саду играет важную роль в развитии детей и помогает им стать более успешными и уверенными в себе.

Игры-хороводы и забавы являются отличным способом развлечь детей и создать позитивный эмоциональный фон. Они могут быть самыми разными: от простых игр с мячиком до более сложных игр с использованием различных предметов. Игры-забавы помогают развивать у детей внимание, координацию движений, ловкость и быстроту реакции, способствуют развитию социальных навыков, так как дети учатся работать в команде и взаимодействовать друг с другом. Важно выбирать игры, которые соответствуют возрасту детей и уровню их развития. В таком случае это поможет сделать игру более интересной и увлекательной для них.

Игры-забавы могут быть использованы для обучения детей различным навыкам. Например, использовать игры для изучения цветов, форм, цифр и букв. Это поможет детям легче усваивать новый материал и сделает процесс обучения более интересным и увлекательным. Такие забавы очень увлекают детей, делают их жизнь богаче и разнообразнее, а простота игр-забав дает возможность для отдыха детей.

Игры-хороводы помогают развивать у детей координацию движений, музыкальный слух и чувство ритма. Также они способствуют развитию социальных навыков и умения работать в команде. Игры-хороводы могут быть использованы и на занятиях, и во время свободной деятельности детей. В зависимости от возраста и уровня развития детей, игры-хороводы могут быть простыми или сложными. К примеру, игра «Каравай» помогает детям запомнить слова и мелодию песни, а также развивает их творческие способности. Игра «Ручеек» не только развивает координацию движений,

но и помогает детям научиться работать в команде и общаться друг с другом, тем самым развивая коммуникабельность.

Праздники являются особой формой организации детской художественной деятельности для детей дошкольного возраста, это важная часть педагогического процесса, одна из стадий воспитания детей, несущая серьезную эстетическую и моральную нагрузку.. Сочетая различные виды искусства, они оказывают большое влияние на чувства и сознание детей. Для детей регулярно проводят праздники, утренники, развлечения, посвященные различным праздничным датам. Подготовка и проведение праздников и развлечений служат нравственному воспитанию детей: они объединяются общими переживаниями, у них воспитываются основы коллективизма; произведения фольклора, песни и стихи о Родине, о родной природе, труде формируют патриотические чувства; участие в праздниках и развлечениях формирует у дошкольников дисциплинированность, культуру поведения. Разучивая песни, стихи, танцы, дети узнают много нового о своей стране, природе, о людях разных национальностей. Это расширяет их кругозор, развивает память, речь, воображение, способствует умственному развитию. Участие детей в пении, играх, хороводах, плясках укрепляет и развивает детский организм, улучшает координацию движений.

В основе каждого праздника, развлечения лежит определенная идея, которая должна проходить через все содержание праздника, раскрытию ее служат песни, стихи, музыка, пляски, хороводы, инсценировки, художественное оформление. Праздники и развлечения в детском саду позволяют ребенку открыть в себе новые способности и таланты, развить уже имеющиеся навыки. На данных мероприятиях дети показывают свои достижения, и, кроме этого, праздники и развлечения являются источником новых впечатлений для ребенка, стимулом его дальнейшего развития.

Вызывая радостные эмоции, праздники и развлечения одновременно закрепляют знания детей об окружающем мире, развивают речь, творческую инициативу и эстетический вкус, способствуют становлению личности ребенка, формированию нравственных представлений. Продуманная организация свободного времени ребенка имеет большое значение для раскрытия его таланта и общего развития. Примерами праздников являются: народные («Масленица», «Сабантуй»), календарные («Новый год», «День Победы»), тематические («Выпускной», «8 марта», «День защиты детей», «День знаний» и т.д.).

Весь процесс музыкального воспитания должен быть понятен и эмоционально увлекателен для детей. Тогда они научатся не только воспринимать музыкальные произведения, но и размышлять о них; научатся слушать музыку и слышать ее, смогут проникнуться к ней по-настоящему.

3. Педагогическое сопровождение по использованию здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников

Здоровьесберегающие технологии в музыкальном развитии направлены на сохранение и укрепление физического и психического здоровья детей, а также на формирование у них ценностного отношения к собственному здоровью и здоровому образу жизни. Применение здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии детей помогает улучшить общее самочувствие детей и повысить их работоспособность на занятиях; сформировать положительное отношение к музыке и музыкальным занятиям, что способствует развитию интереса к музыке и музыкальному творчеству; развить навыки саморегуляции и самоконтроля, что особенно важно для детей с различными проблемами в поведении и обучении; обучать детей навыкам правильного дыхания, что способствует профилактике заболеваний органов дыхания и сердечно-сосудистой системы; развивать музыкальный слух, чувство ритма и музыкальную память, что является основой для успешного обучения игре на музыкальных инструментах и вокалу; формировать музыкальную культуру детей, их музыкальный вкус и кругозор; способствовать формированию социальных навыков, поскольку занятия музыкой часто проводятся в групповых формах, что помогает детям научиться работать в команде, слушать других и находить общий язык с окружающими; формировать у детей навыки здорового образа жизни, ответственного поведения и заботы о своем здоровье.

В системе музыкально-оздоровительной работы мы предлагаем использовать следующие здоровьесберегающие технологии (См. Приложение):

Замечательно начинать музыкальное занятие с *валеологических песенок-распевок*. Их короткое содержание намного упрощает процесс запоминания дошкольниками текста и этим самым вызывают большой к ним интерес. Добрые и простые песенки располагают к себе детей, поднимают у них настроение и создают настрой на занятие. Их можно использовать не только на музыкальном занятии, но и в группе, к примеру, в утренний прием

Валеологические песенки-распевки полезны для музыкального развития детей тем, что они помогают улучшить работу дыхательной системы ребенка; развивать голосовой аппарат и певческие навыки; укреплять здоровье и повышать иммунитет; формировать положительное отношение к здоровому образу жизни; обучать детей правильному дыханию и пению; воспитывать у детей любовь к музыке и искусству.

Дыхательная гимнастика. Упражнения на дыхание занимают значительное место среди способов оздоровления детей дошкольного возраста. Если у ребенка дыхание ослаблено, то у него возникают сложности в построении предложений и проговаривании фраз. Это также может вызывать проблемы во время пения, где следует правильно распределять дыхание. Если пению предшествует дыхательное упражнение, это оказывает на детей оздоравливающее, даже лечебное воздействие. Применение дыхательной гимнастики на занятиях приводит к укреплению физиологического дыхания детей, формирует у них правильное речевое дыхание.

Дыхательные упражнения полезны для музыкального развития детей тем, что они улучшают работу дыхательной системы, развивают голосовой аппарат, помогают научиться правильно дышать во время пения, способствуют развитию певческих навыков, укрепляют здоровье

и повышают иммунитет, формируют положительное отношение к занятиям музыкой, воспитывают любовь к искусству.

Во время дыхательной гимнастики дети вырабатывают привычку дышать носом, что очень важно для профилактики респираторных заболеваний. Благодаря движениям диафрагмы и работе мышц живота, выполняется массаж внутренних органов, накачивается сердечно-сосудистая система.

Артикуляционная гимнастика. Некоторые дети неправильно произносят звуки, что свидетельствует о неполном развитии мышц речевого аппарата. Эти трудности решаемы при помощи артикуляционной гимнастики: выполняются специальные упражнения, которые развивают подвижность и ловкость языка, губ, щек.

Артикуляционная гимнастика делится на два вида: пассивная и активная: взрослый делает движение вместе с ребёнком, либо ребёнок сам делает упражнение.

Артикуляционные упражнения можно выполнять со звуками либо без них. Делая упражнения, следует идти от простого к сложному, соблюдать определенную последовательность. Выполняется гимнастика сидя, чтобы тело находилось без напряжения, а руки и ноги оставались в спокойном положении.

Артикуляционные упражнения не занимают много времени, проводятся в форме игры, тем самым порождая у детей интерес. В конечном итоге, у детей повышается уровень развития речи и певческих навыков, также улучшаются музыкальная память и внимание. Упражнения способствуют устранению напряженности и скованности артикуляционных мышц, разогревают мышцы языка, губ, щек, развивают мимику и выразительную дикцию.

Артикуляционная гимнастика полезна для развития музыкального слуха, чувства ритма и музыкальной памяти. Она помогает детям

научиться правильно произносить звуки, слова и фразы, что является важным навыком для успешного обучения музыке. Кроме того, артикуляционная гимнастика способствует развитию координации движений, гибкости и пластичности, что также необходимо для занятий музыкой.

Обучение *игровому массажу* также происходит через игру, а его выполнение сопровождается пением под музыку или ритмодекламацией. Можно осуществлять массажные движения и без слов, просто под музыкальное сопровождение. У детей при выполнении массажа развивается мелкая мускулатура пальцев рук. Детей захватывает возможность стать героями известных сказок, песен. Они могут также представить себя скульпторами или художниками, и «лепить» своё тело или лицо.

Цель такого массажа - научить детей при помощи выполнения игрового массажа и воздействия на биологически активные точки, благотворно влиять на внутренние органы.

Еще тысячи лет назад тибетские целители доказали положительное влияние на внутренние органы воздействием на определенные точки нашего тела. Нам приятно ходить босиком или хлопать в ладоши, так как этим создаются определенные положительные посылы к внутренним органам.

Игровой массаж полезен для музыкального развития детей, так как он помогает улучшить координацию движений, гибкость и пластичность. Также массаж способствует расслаблению мышц и снятию напряжения, что важно для занятий музыкой.

Выполняется массаж путем растирания, постукивания, разминания и поглаживания разных частей тела. Нужно научить детей выполнять упражнения правильно. Движения пальцев должны быть мягкими,

аккуратными, без сильного давления. Следует все выполнять легко, без особых усилий.

Упражнения выполняются более продуктивно, если ребенок разговаривает со своим телом, делает ему комплименты: «Мои любимые ручки», «Какой чудесный носик!», «Погладьте свои ножки. Какие они у вас хорошие» и т.д.

Особое место уделяется на музыкальных занятиях *пальчиковым играм*. При их выполнении дети инсценируют разные истории или стишки при помощи пальцев рук. При воздействии на биологически активные точки, находящихся на ладонях, развивается мелкая моторика рук. Пальчиковые игры развивают фантазию и творчество дошкольников, влияют на выразительность речи. Проводятся игры в разном темпе. Быстрый или неторопливый темп делает речь размеренной, развивает дыхание.

Выполняя упражнения, ребенок повторяет движения взрослых, разминает и массирует пальцы и ладони рук. Благодаря этому пальчики становятся более ловкими и гибкими, что играет важную роль в подготовке рук к рисованию и письму. Пальчиковые игры включены в занятия с детьми, начиная с младшего дошкольного возраста. Рекомендуется они всем детям, особенно детям с нарушениями речи.

Пальчиковые игры полезны для музыкального развития дошкольников, так как они помогают развивать мелкую моторику, которая в свою очередь влияет на развитие музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти и координации движений. Кроме того, пальчиковые игры способствуют развитию речи, внимания, мышления и воображения.

Речевые игры и упражнения представляют собой, прежде всего, стихи, с которыми можно поиграть. Игры и упражнения вызывают у ребят заинтересованность к окружающему миру, активизируют

познавательную деятельность дошкольников. Музыкальный слух развивается в тесной связи с речевым. Речевые игры укрепляют детский голосовой аппарат. Помимо развития мыслительной и речевой деятельности, игра снимает напряжение, обычно возникающее у детей во время занятий. Если ребенок увлечен игрой, то у него непроизвольно возрастает внимание, он становится более наблюдательным. Речевые игры также способствуют развитию чувства ритма и памяти. Все эти качества очень необходимы будущим школьникам. Именно поэтому речевые игры очень полезны и ценны. Кроме того, они помогают детям научиться выражать свои мысли и чувства через музыку, что является важным аспектом музыкального образования.

В основе данных игр лежит детский фольклор. Петь или ритмично декламировать текст можно по одному, дуэтом или хором. Звучание сопровождается музыкальными инструментами или звучащими жестами, которые могут сопровождать, украшать или даже заменять слова в игре.

Зная о том, как дети эмоционально воспринимают музыку, можно прибегнуть к *музыкотерапии*, как к методу психотерапии. Музыка способна самым разнообразным способом воздействовать на человека: может привести к гармонии, очищению, равновесию. Зная это, можно использовать музыку для влияния на самочувствие ребенка.

В работах выдающегося психоневролога В.М. Бехтерева говорится о пользе слушания детьми классической музыки: помимо музыкального развития детей, она оказывает еще и оздоравливающий эффект. Если правильно подобрать музыку, которая будет окружать детей, мы сможем не только поднять иммунитет детского организма, но и помогать избавиться от раздражительности, снимать напряжение, восстанавливать дыхание и ритм сердца.

В детском саду музыка сопровождает пребывание детей в течение всего дня. Когда и какую музыку включать, зависит от времени суток и

деятельности, которой заняты воспитанники, о чем подробно говорилось в предыдущем параграфе. Музыкотерапия проводится педагогами ДОУ, когда детей встречают, укладывают спать, поднимают после дневного сна, или используют звучание музыки в качестве фона для занятий или свободной деятельности.

Для того чтобы расслабить, снять физическое или эмоциональное напряжение детей, для приятного погружения в дневной сон, необходимо воспользоваться классической, специальной релаксирующей музыкой или музыкой, наполненной звуками природы. К примеру, это могут быть следующие классические произведения: И.С. Бах. «Прелюдия до мажор», И.С. Бах. «Шутка», И. Брамс «Вальс», А. Вивальди «Времена года», Й. Гайдн «Серенада», Д.Б. Кабалевский «Клоуны», Д.Б. Кабалевский «Петя и волк», В.А. Моцарт «Маленькая ночная серенада», И. Штраус «Полька Триктрак» и др.

Для пробуждения после сна, рекомендуется включать звучание таких музыкальных произведений: Э. Григ «Утро», А. Дворжак «Славянский танец», В.А. Моцарт «Сонаты», М.П. Мусоргский «Балет невылупившихся птенцов», К. Сен-Санс «Аквариум» и др.

Для релаксации в конце занятия рекомендуются следующие сочинения: Т. Альбиони «Адажио», И.С. Бах «Ария из сюиты №3», Л. Бетховен «Лунная соната», К. Глюк «Мелодия», Э. Григ «Песня Сольвейг», К. Дебюсси «Лунный свет».

Музыкотерапия полезна для музыкального развития детей тем, что она помогает улучшить их эмоциональное состояние, снизить уровень стресса и тревоги, а также повысить уровень концентрации и внимания. Музыкотерапия также может помочь детям развить свои музыкальные способности, такие как слух, ритм и память.

Основным направлением элементов *ритмопластики* на музыкальных занятиях является психологическое раскрепощение

ребенка через освоение своего собственного тела. Много радости и восторга приносят детям ритмические движения и танцы. Они вырабатывают грацию, координацию движений, музыкальность, укрепляют и развивают мышцы, улучшают дыхание, активно влияют на кровообращение. Ритмопластика помогает детям лучше чувствовать ритм и мелодию, а также развивает их координацию и гибкость. Кроме того, ритмопластика может помочь научиться танцевать и двигаться под музыку, что может быть полезно для общего развития дошкольников.

Упражнения на ритмопластику проводятся в основном во время танцев и драматизаций, а танцевальную импровизацию можно совместить с музыкотерапией. В дальнейшем их можно использовать на праздниках и развлечениях.

Коммуникативные игры и танцы. Движения в них несложные, построены они на невербальном общении, смене партнеров, игровых заданиях. Игровой сюжет облегчает детям процесс запоминания игры или песни. В коммуникативных играх-танцах эффективно развиваются динамические стороны общения: инициативность, готовность к общению, происходит развитие эмпатии, сочувствия к партнеру. Невербальные средства общения становятся более выразительными и эмоциональными, развивается позитивное самоощущение ребенка и положительная самооценка. Дети становятся более раскрепощенными, уверенными в своей значимости.

Коммуникативные игры и танцы полезны и для музыкального развития дошкольников, так как они помогают им научиться работать в команде, общаться с другими детьми и развивать свои социальные навыки. У детей развивается слух, ориентировка в пространстве, выразительность в движениях. Кроме того, эти игры и танцы могут быть веселым способом для детей изучить различные музыкальные стили и жанры.

Сказкотерапия направлена на сохранения равновесия и гармонии душевного мира ребенка, позволяет открывать ему перспективы собственного роста, дарит надежду, ощущение счастья и веру в мечты, формируя психологическое здоровье дошкольника. Сказки в музыкальной деятельности с детьми используются практически всегда, в основном на праздниках и развлечениях, а также во время слушания музыки. Включение сказки в содержание сценариев утренников и в обычные занятия дает возможность детям развить внутренний мир, эмоции, эмпатию, проникнуться душевным состоянием героев, пережить ту или иную ситуацию. Например, в ходе занятия разучиваются короткие этюды сказочного содержания. («Лисичка и зайчик» и др.), организуются подвижные игры с участием сказочных героев, инсценировки сказки в кукольном театре. Элементы сказки присутствуют в большинстве праздников и развлечений. К примеру, по сюжету на новогодний праздник приходят волк и лиса, которые решили похитить мешок с подарками, педагог создает проблемную ситуацию, которая разрешается путем выполнения каких-либо заданий персонажам, в итоге, «добро побеждает зло». Можно использовать методику «Придумай сказку» (старшая, подготовительная группы). После прослушивания музыкального произведения детям дается задание придумать небольшую сказку: 1- 3 предложения. В данной деятельности у детей развивается мышление и словарный запас, «освоение языка, его грамматического строя, словаря, чистое звукопроизношение даёт возможность детям свободно рассуждать, спрашивать, делать выводы, отражать разнообразные связи между предметами и явлениями» [1, с.12]. Сказкотерапия помогает также развивать воображение, творческий потенциал и эмоциональную сферу детей, лучше понимать музыку и ее значение в их жизни.

Таким образом, эффективность здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии дошкольников будет достигнута, если при организации учитываются психофизиологические особенности детей дошкольного возраста; педагог знает и владеет здоровьесберегающими технологиями; создаются необходимые условия для формы организации музыкального развития детей, с использованием здоровьесберегающих технологий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Здоровьесберегающие технологии можно рассматривать как одну из самых перспективных систем XXI века, как совокупность методов и приемов организации обучения дошкольников для укрепления и сохранения их здоровья, в том числе в процессе развития музыкальных и творческих способностей. Здоровый ребенок с удовольствием включается во все виды деятельности, он жизнерадостен, оптимистичен, открыт в общении со сверстниками и педагогами. Это залог успешного развития личности, ее свойств и качеств.

Подробно рассмотрев основные направления, формы, виды здоровьесберегающей деятельности и также музыкального развития дошкольников, в учебно-методическом пособии большое внимание уделено педагогическим условиям по использованию здоровьесберегающих технологий и принципам музыкального развития детей дошкольного возраста.

Для оптимизации процесса по сохранению и укреплению здоровья детей в процессе музыкального развития предлагаются следующие методические рекомендации: необходимо помочь педагогу в создании условий для оптимизации процесса здоровьесбережения; разработать систему всесторонней методической работы, которая будет способствовать адаптации, становлению, развитию, саморазвитию и профессионализму музыкальных руководителей в области применения здоровьесберегающих технологий.

Целенаправленная и систематическая работа педагога, обеспечение условий для внедрения здоровьесберегающих технологий в процесс музыкального развития дошкольников, способствуют профилактике заболеваний детей, повышению их двигательной активности и развитию творческих и музыкальных способностей.

Накопленный опыт позволил систематизировать работу с применением здоровьесберегающих технологий в музыкальном развитии воспитанников, которая дает возможность обогатить содержание воспитательного образовательного процесса, сделать его современным и эффективным, и повысить качество образования в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антонова Л.Н. Психологические основания реализации здоровьесберегающих технологий в образовательных учреждениях. – М.: Изд-во МГОУ, 2004. - 100 с.
2. Анисимова Г.И. 100 музыкальных игр для развития дошкольников. Старшая и подготовительная группы. - Ярославль: Акад. Развития, 2005. – 65 с.
3. Антипина Г.А. Новые формы работы с родителями в современном ДОУ // Воспитатель ДОУ. – 2011. – №12. – С. 88-94.
4. Алябьева Е. А. Логоритмические упражнения без музыкального сопровождения. Методическое пособие. – М.: ТЦ Сфера, 2006.- 64 с.
5. Антипьева И.Н. Формируем у детей правильное отношение к своему здоровью [Электронный ресурс] // Формируем у детей правильное отношение к своему здоровью. - режим доступа: URL: [nsportal.ru. formiruem_u... pravilnoe...k...zdorovyu.doc](http://nsportal.ru/formiruem_u...pravilnoe...k...zdorovyu.doc)
6. Арисменди А.Л. Дошкольное музыкальное воспитание. – М.: Прогресс, 1989. - 176 с.
7. Арсеновская О.Н. Система музыкально- оздоровительной работы в детском саду: занятия, игры, упражнения. – Волгоград: Учитель, 2011.- 204 с.
8. Бекина С.И. Музыка и движение. Упражнения, игры и пляски для детей 5-6 лет. Из опыта работы музыкальных руководителей детских садов. – М.: Просвещение, 1983.- 207 с.
9. Буренина А.И. Ритмическая мозаика. Программа по ритмической пластике для детей дошкольного и младшего школьного возраста. - Санкт- Петербург: ЛОИРО, 2000. – 220 с.

10. Буренина А.И. Новые тенденции организации музыкального образования в детских садах // Музыкальная палитра. – 2011. – № 3. – С. 2-10.
11. Ветлугина Н.А. Музыкальные занятия в детском саду. – М.: Просвещение, 1984. - 208 с.
12. Вихрова Е.А., Демьяненко С.Н., Горелышева Ю.М. Дыхательная гимнастика в детском саду как одна из форм здоровьесберегающих технологий в работе с детьми // Актуальные исследования. - 2021.- №46 (73). - С. 59-61.
13. Васильева М.А. Программа воспитания и обучения в детском саду. – М.: Мозаика Синтез, 2005.- 202 с.
14. Волошина Л.Н. Организация здоровьесберегающего пространства. - Дошкольное воспитание. - 2004. – № 1. – С. 114-117.
15. Волошина Л.Н. Будущий воспитатель и культура здоровья [Электронный ресурс] // Здоровьесберегающее образование.– режимдоступа:URL:https://nsportal.ru/sites/default/files/2014/11/17/zdorovesberegayushchee_obrazovanie.doc. - Дата обращения 23.10.23
16. Выготский Л.С. Воображение и творчество в дошкольном возрасте. – М.: Просвещение, 1967. - 93 с.
17. Гайтян С.В. Выдающиеся педагоги о сохранении здоровья подрастающего поколения // Образование и воспитание. — 2018. — № 5 (20). — С. 1-3.
18. Давыдова М.А. Музыкальное воспитание в детском саду. – М.: ВАКО, 2006. - 240 с.
19. Дьяченко Л.П. Система релаксационных упражнений для детей дошкольного возраста [Электронный ресурс] // Система релаксационных упражнений для детей дошкольного возраста. – режим доступа: URL: <https://urok.1sept.ru/articles/101114> - Дата обращения 23.10.22

20. Железнова Е.С. Пальчиковые игры по Е.Железновой [Электронный ресурс] // Пальчиковые игры. Железнова. – режим доступа: URL: <https://www.maam.ru/detskijsad/palchikovyie-igry-po-avtoru-e-zheleznovoi.html> - Дата обращения 8.10.22.
21. Железнова Е.С. Пальчиковые игры [Электронный ресурс] // Пальчиковые игры. Железнова. – режим доступа: URL: http://www.razumniki.ru/obuchenie_detey.html - Дата обращения 14.11.20.
22. Зацепина М.Б. Музыкальное воспитание в детском саду. Программа и методические рекомендации. – М.: Мозаика-Синтез, 2008. - 96 с.
23. Зарецкая Н.В., Роот З.Я. Танцы в детском саду. – Москва: Айрис-пресс, 2009. - 112 с.
24. Иванищина О.Н. Гимнастика маленьких волшебников [Электронный ресурс]. – режим доступа: URL: <https://www.moi-detsad.ru/gimnastikamalenkikh-volshebnikov/> - Дата обращения 21.10.22
25. Ирванцова О.В. Очарование движением. - Мозырь: ООО ИД «Белый ветер», 2007- 75 с.
26. Использование здоровьесберегающих технологий в ДОУ. Реферат. [Электронный ресурс] Использование здоровьесберегающих технологий в ДОУ.- режим доступа: URL: <https://www.referat911.ru/Pedagogika/ispolzovanie-zdorovesberegajushhihtehnologij-v-dou/549327-3297521-place4.html> - Дата обращения 15.11.22
27. Каплунова И.М., Новоскольцева И.А. Праздник каждый день. Ясли. – М., 2009. - 173 с.
28. Каплунова И.М., Новоскольцева И.А. Праздник каждый день. Вторая младшая группа [Текст] / И. М. Каплунова, И. А. Новоскольцева. - Москва, 2009 - 237 с.

29. Каплунова, И. М., Новоскольцева, И. А. Праздник каждый день. Средняя группа. – М., 2009 - 270 с.
30. Каплунова И.М., Новоскольцева И.А. Праздник каждый день. Старшая группа. – М., 2009 - 308 с.
31. Каплунова И.М., Новоскольцева И.А. Праздник каждый день. Подготовительная группа.- М., 2009 - 368 с.
32. Каплунова И.М., Новоскольцева И.А. Ладушки. Программа по музыкальному воспитанию детей дошкольного возраста. – СПб., 2010. - 68 с.
33. Карпова Т.Г. Формирование здорового образа жизни у дошкольников. - Волгоград: Учитель, 2016. - 170 с.
34. Карданова З. Здоровьесберегающие технологии на музыкальных занятиях в ДОУ [Электронный ресурс] // Здоровьесберегающие технологии на музыкальных занятиях в ДОУ. – режим доступа:
URL:<https://www.maam.ru/detskijasad/zdorovesberegayuschietehnologi-na-muzykalnyh-zanjatijah-v-dou-833522.html> - Дата обращения 12.11.22
35. Картушина М.Ю. Логоритмика для малышей. Сценарии занятий с детьми 3- 4 лет. – М.: ТЦ Сфера, 2005. – 144 с.
36. Картушина М.Ю. Вокально-хоровая работа в детском саду. - М.: Скрипторий, 2010. – 176 с.
37. Картушина М.Ю. Забавы для малышей. – М.: ТЦ Сфера, 2009. – 187 с.
38. Картушина М.Ю. Конспекты логоритмических занятий с детьми 5 - 6 лет. – М.: ТЦ Сфера, 2006. – 192 с.
39. Картушина М.Ю. Коммуникативные игры для дошкольников. – М.: Скрипторий, 2013. – 174 с.

40. Кириллова Ю.А. Подвижные игры как средство профилактики и коррекции нарушений речи детей в логопедических группах детского сада в процессе физического воспитания [Электронный ресурс] // Подвижные игры как средство профилактики и коррекции нарушений речи детей в логопедических группах детского сада. – режим доступа: URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2015/03/18/podvizhnye-igry-kak-sredstvoprofilaktiki-i-korreksii-narusheniy> - Дата обращения 27.09.22

41. Козлова С.А., Куликова Т.А. Дошкольная педагогика: Учебное пособие для студентов сред, пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. - 416 с.

42. Коменский Я.А. Избранные педагогические произведения: В 2-х т. / Под ред. А.И. Пискунова и др. — Т.1. — М.: Педагогика, 1982.- 440с.

43. Клезович О.В. Музыкальные игры и упражнения для развития и коррекции речи детей. Пособие для дефектологов, музыкальных руководителей и воспитателей. - М.: Аверсэв, 2005. - 152 с.

44. Крылова Н.И. Здоровьесберегающее дошкольного образовательного учреждения: проектирование, тренинги. - Волгоград: Учитель, 2009. – 218 с.

45. Кузнецова Г.В. Проводим музыкальные занятия с требованиями ФГОС ДО // Музыкальный руководитель. – 2016. – № 4. – С. 2-4.

46. Кузнецова Г.В. ФГОС ДО: Новые подходы в работе музыкального руководителя // Музыкальный руководитель. – 2014. – № 8. – С. 2-5.

47. Малахова Л.В. Музыкальное воспитание детей дошкольного возраста. – М.: Феникс, 2018. – 835 с.

48. Михеева Е.В. Здоровьесберегающие технологии в ДОУ [Электронный ресурс] режим доступа: URL: http://www.orenipk.ru/kp/distant/do/ped/2_2.htm - Дата обращения 13.11.20.
49. Мухина В.С. Детская психология: Учеб для студентов педагогических институтов / Под ред. Л.А. Венгера. [Электронный ресурс] // Детская психология: Учеб для студентов педагогических институтов. – режим доступа: URL: <https://psihdocs.ru/muhina-v-s-m92-detskaya-psihologiya-ucheb-dlya-studentovped-i.html> - Дата обращения 17.11.22
50. Мухина А.Я. Речедвигательная ритмика. – М.: Редакционно-издательский центр, 2008. – 112 с.
51. Нестерчук Т.В. Гимнастика маленьких волшебников. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/zdorovyyobraz-zhizni/2019/10/15/gimnastika-malenkih-volshebnikov> - Дата обращения 19.11.22
52. Рубан Т.В. Реализация ФГОС ДО. Образовательная область «Художественно-эстетическое развитие в практике работы детского сада» // Музыкальный руководитель. – 2015. – № 6. – С. 2-6.
53. Чубарова С., Еремеева В. Новые здоровьесберегающие технологии в образовании и воспитании детей [Электронный ресурс] // Современные здоровьесберегающие технологии в ДОУ. – режим доступа: URL: https://nsportal.ru/sites/default/files/2017/01/18/konferentsiya_po_zdorovyusherez_heniyu.docx - Дата обращения 12.11.23
54. Овчинникова Т.С. Логопедические распевки [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://docplayer.ru/37752004-Logopedicheskie-raspevki.html> - Дата обращения 13.11.20
55. От рождения до школы. Примерная основная общеобразовательная программа дошкольного образования / Под. ред.

Н.Е. Вераксы, Т.С. Комаровой, М.А. Васильевой. – М.: Мозаика Синтез, 2014. – 333 с.

56. Остапенко С.С, Н.Д. Гонтарь, Н.А. Мурзакова. Значение утренней гимнастики для физического развития и укрепления здоровья дошкольников // Педагогическое мастерство: материалы XLVIII Междунар. науч. конф. (г. Казань, апрель 2023 г.). — Казань: Молодой ученый, 2023. — С. 6-11.

57. Радынова О.П. Музыкальные шедевры. Авторская программа и методические рекомендации. – М., 1999. – 80 с.

58. Радынова О.П. Учеб. пособие для студентов факультетов дошк. воспит. высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 1998. - 240 с.

59. Радынова О.П. Настроения, чувства в музыке. – М.: Сфера, 2019.- 208 с.

60. Радынова О.П. Музыкальные шедевры. Сказка в музыке. Музыкальные инструменты. ФГОС ДО. – М.: Сфера, 2019. - 213 с.

61. Раевская Е.П. Музыкально-двигательные упражнения в детском саду. – М.: Просвещение, 1969. – 222 с.

62. Раздрокина Л.Л. Танцуйте на здоровье! Танцевально-игровые тренинги. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 157с.

63. Ротес Т.Т. Музыкально-ритмическое воспитание и художественная гимнастика. Учебное пособие для учащихся пед. училищ. – М.: Просвещение, 1989. – 175 с.

64. Рожкова Е.Ю. Подвижные игры для оздоровления детей [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/fizkultura/2012/03/25/podvizhnye-igry-dlya-ozdorovleniya-detey> - Дата обращения 19.11.22

65. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. – Киев: Радянська школа, 1973. – 145 с.

66. Тихомирова Л.Ф., Басов А.В. Здоровье и здоровый образ жизни. Пособие для воспитателей дошкольных учреждений, педагогов [Электронный ресурс].- Режим

доступа:URL:https://nsportal.ru/sites/default/files/2013/01/19/kristall_zdorovy_a_docx.docx- Дата обращения 25.11.22

67. Уварова Н.И. Статья на тему: Организация здоровьесберегающего образовательного пространства в ДОО [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: <https://infourok.ru/statya-na-temu-organizaciyazdorovesberegayuschego-obrazovatel'nogo-prostranstva-v-doo-1812068.html> - Дата обращения 14.11.22

68. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» №273-ФЗ. [Электронный ресурс] - режим доступа: URL: <https://nsportal.ru/zakon-ob-obrazovanii-2013-g> - Дата обращения 21.11.23

69. Черемисина Е.А. Формирование здорового образа жизни у дошкольников посредством валеологии [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: https://nsportal.ru/sites/default/files/2018/04/11/formirovanie_zozh_u_doshkol_niko_v_valeologiya.pdf - Дата обращения 11.10.22

70. Ширшова В.М. Привитие здорового образа жизни детям дошкольного возраста через взаимодействие с семьей [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://econf.rae.ru/pdf/2017/04/6183.pdf> - Дата обращения 19.11.23

71. Щедрин А.Г. Онтогенез и теория здоровья . - Новосибирск: Наука,1989. -336 с.

72. Шаповалова О.М. Формирование ценностей здорового образа жизни у детей среднего дошкольного возраста посредством взаимодействия дошкольного образовательного учреждения с семьей // Вопросы дошкольной педагогики. - 2015. - № 2. - С. 41-43.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. Здоровьесберегающие технологии в системе музыкально-оздоровительной работы в дошкольной образовательной организации

Учебное издание

С.В. Савельева, Т.И. Политаева

**ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ ДОШКОЛЬНИКОВ**

Подписано в печать 25.01.2024г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 4,10. Тираж 500. Заказ 2033



**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М. АКМУЛЛЫ»

Захаров В.С., Политаева Т.И.

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ
ПЕДАГОГА КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ
ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ
НА УРОКАХ МУЗЫКИ В СЕЛЬСКОЙ ШКОЛЕ**

Учебно-методическое пособие

Уфа
Аэтерна
2023

УДК 78**ББК 85.31****ISBN 978-5-00177-575-1****3 382**

Печатается по решению учебно-методического совета кафедры музыкального и хореографического образования института педагогики ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты

А.Д. Хасаншин, кандидат искусствоведения, доцент

Л.М. Кашапова, доктор педагогических наук, профессор

Захаров В.С., Политаева Т.И. Инструментальное музицирование педагога как средство активизации познавательной деятельности учащихся на уроках музыки в сельской школе: Учебно-методическое пособие. – Уфа: Аэтерна, 2023. – 44 с.

Учебно-методическое пособие предназначено для учителей музыки сельских школ. В пособии раскрываются вопросы теории и практики организации инструментального музицирования педагога и использования музыкальных компьютерных технологий на уроках музыки в сельской школе как средства активизации познавательной активности учащихся. Инструментальное музицирование педагога и музыкальные компьютерные технологии рассматриваются как основа музыкального искусства. Авторы дают психолого-педагогическую характеристику учащихся сельской общеобразовательной школы и на основе этого выявляют особенности инструментального музицирования педагога и использования музыкальных компьютерных технологий на уроках музыки в сельской общеобразовательной школе.

© Захаров В.С., Политаева Т.И., 2023

© Аэтерна, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
1. Активизация познавательной деятельности учащихся на уроках музыки как психолого-педагогическая проблема	7
2. Особенности инструментального музицирования педагога на уроках музыки	20
3. Содержание, формы и методы активизации познавательной деятельности учащихся на уроках музыки в сельской школе	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	36
БИБЛИОГРАФИЯ	38

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Преобразования, происходящие сегодня в обществе, требуют существенных перемен в подготовке подрастающего поколения к жизни в новых социальных условиях. Не вызывает сомнения, что в настоящий момент российское государство стоит перед необходимостью решения проблемы возрождения духовно-нравственных культурных ценностей, определяющих дух патриотизма и интернационализма у его граждан. Поэтому формирование гармонично развитой личности, способной творчески мыслить, принимать нестандартные решения, адаптироваться в поликультурном социальном пространстве – ключевая задача российского образования.

Однако на протяжении последних десятилетий происходила негативная переоценка ценностей многими молодыми людьми, когда отмечалась деформация опыта межличностного общения, понимания своей роли в коллективе как микромоделю общества, снижение интереса к познанию. Основные факторы отрицательного отношения школьников к учебе выражены в несформированности учебной деятельности: низкой мотивации учения, проявлении интереса к результату, а не к процессу решения задач, отсутствию навыка постановки цели, преодоления трудностей и поиска разнообразных способов ее реализации.

В связи с этим перед педагогами-музыкантами ставятся задачи определения новых форм обучения, способствующих развитию познавательного интереса как гаранта успешности ученика на его последующих жизненных этапах. Такой контекст определяет поиск вариантов преобразования личности на основе обогащения смыслового содержания образования в проекции развития значимых характеристик человеческой субъектности: креативности, милосердия, гуманности, эмоционального интеллекта, волевых качеств и др.

Соответственно, необходима организация особой образовательной среды средствами искусства, интенсифицирующей учебно-воспитательный процесс, когда каждый урок становится эмоционально насыщенным, а значит интересным для учащихся, вызывая, с их стороны, желание самостоятельного приобретения знаний с последующим их переходом на уровень компетенций. Нужно

отметить, что время не стоит на месте и в первой трети XXI века процесс становления ученика проходит в условиях информатизации и цифровизации. Музыкальное образование не может стоять изолированно по отношению к этому условию, а роль учителя музыки в этом процессе становится неоспоримой доминантой.

Известно, познавательные процессы лежат в основе обучения музыке, а значит, обуславливают выбор необходимого педагогического инструментария для реализации подобных целевых установок. Поэтому вполне объяснимо, что данный феномен стал объектом изучения в сфере философии, педагогики, культурологии, искусствоведения, психологии. Именно поэтому исследование формирования познавательной активности учащихся шло по разным исследовательским векторам: организация самостоятельной познавательной деятельности (Б.П. Есипов, П.И. Пидкасистый, П.Я. Гальперин, Д.Б. Эльконин, Н.А. Половникова и др.); развитие и организация творческо-поисковой познавательной деятельности (Б.П. Коротков, В.Г. Разумовский, Н.Ф. Талызина, А.В. Усова и др.); активизация школьников в учении как необходимое условие повышения качества знаний (Л.П. Аристова, И.Ф. Харламов, Т.И. Шамова, Г.И. Щукина и др.); формирование познавательных интересов школьников в общедидактическом аспекте (А.Г. Асмолов, Л.И. Божович, Г.И. Щукина, В.В. Давыдов и др.); поиск рациональных методов и приемов познавательной деятельности и вооружение ими учащихся (Е.Н. Кабанова-Меллер, Б.И. Коротяев).

Однако, несмотря на всю актуальность исследования интересующего нас явления и его разработанности в науке, в настоящее время проявляются следующие противоречия:

- между пониманием значимости инструментального музицирования педагога с применением возможностей музыкальных компьютерных технологий (МКТ): нотного редактора «Finale», тренажера «Ear Master Pro» как средства активизации познавательной деятельности обучающихся и отсутствием системных исследований применения этого подхода к повышению активности обучающихся на уроках музыки в общеобразовательной школе;

- между социальным заказом государства и общества к школе на решение вопросов повышения активизации познавательной деятельности учащихся на основе инструментального музицирования

педагога с использованием МКТ и недостаточной разработанностью приемов, средств и методов, увеличивающих активность учащихся во время уроков на основе инструментального исполнительства с использованием музыкально-компьютерных технологий;

– между потребностью активизации учебно-познавательной деятельности обучающихся в процессе инструментального музицирования педагога с использованием возможностей музыкально-компьютерных технологий и отсутствием подходов к достижению этой цели.

Данные противоречия порождают проблему, которая заключается в необходимости выявления теоретических основ, экспериментальной проверке эффективности содержания, форм и методов активизации познавательной деятельности учащихся на уроках музыки в сельской школе.

В связи с этим в данном учебно-методическом пособии раскрываются вопросы теории и практики организации инструментального музицирования педагога и использования им музыкальных компьютерных технологий на уроках музыки в сельской школе как средства активизации познавательной активности учащихся.

1. АКТИВИЗАЦИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ КАК ПСИХОЛОГО- ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Идея активизации познавательной деятельности человека имеет давнюю историю. Еще в древние времена было известно, что умственная активность способствует лучшему запоминанию, более глубокому проникновению в суть предметов, процессов и явлений. Поиски оптимальных путей развития активизации творческого потенциала учащихся в плоскости развития в их познавательные способности – задача, которая сегодня не потеряла своей актуальности и является областью профессиональных интересов педагогов, психологов, методистов и других специалистов, работающих с детьми.

При этом сущность формирования личности заключается в характере деятельности субъекта, определяя его социальный статус и место в общественной жизни. Проблема организации деятельности – носит полипредметный характер и является важнейшей основой развития индивидуальных значимых личностных качеств ученика.

Для более точного понимания данного вопроса приведем несколько особо значимых, по нашему мнению, определений понятия «деятельность», достаточно часто встречающиеся в психолого-педагогической литературе.

В частности, профессор Д.Д. Дроздов полагает, что: «Деятельность – важнейшая форма проявления жизни человека, его активного отношения к окружающей действительности...» [16, с.65].

В тоже время Г.В. Бороздина считает, что деятельность – динамическая система взаимодействий субъекта с миром, в процессе которых происходит возникновение и воплощение в объекте психического образа и реализация опосредованных им отношений субъекта в предметной действительности [7, с.112].

Однако мотивы человеческой деятельности могут быть самыми различными: органическими, функциональными, социальными, духовными.

Мотивация же определяется целью деятельности, а в качестве цели деятельности выступает ее продукт. Он может представлять собой реальный физический предмет, создаваемый индивидом,

определенный знаниями, умениями, навыками, приобретаемых в самой деятельности и характеризоваться как творческий или не творческий результат. Обратим внимание, что цель деятельности может быть нетождественна ее мотиву, хотя в отдельных случаях, возможно и их единение друг с другом.

Закономерно, что предметом деятельности называется то, с чем она непосредственно человек имеет дело. Так, предметом познавательной деятельности является всякого рода информация, предметом учебной деятельности – знания, умения и навыки, предметом трудовой деятельности – создаваемый материальный продукт и др.

Вскрывая глубинные процессы данного процесса, подчеркнем, что всякая деятельность имеет определенную структуру, так как в ней, как правило, выделяют действия и операции как основные составляющие деятельности. Действием также называют часть деятельности, имеющей вполне автономную, но осознанную человеком цель. Например, действием, включенным в структуру познавательной деятельности, можно назвать получение книг, их прочтение, слушание музыки и ее последующий анализ и др.

В качестве средств осуществления деятельности для человека выступают те инструменты, которыми он пользуется, выполняя те или иные действия и операции, обуславливающие ее результативность.

Нельзя не отметить, что сама деятельность напрямую связана с сознанием и волей, опирается на них и становится невозможной без познавательных и волевых процессов.

Итак, деятельность – это внутренняя (психическая) и внешняя (физическая) активность человека, регулируемая сознательной целью и определяющих успешность развития личности как субъекта социально-общественных отношений.

Переходя к вопросу о роли деятельности в развитии школьника, следует выяснить: в какой деятельности происходит наиболее интенсивное его развитие как личности? Научно доказано, что на генетическом уровне более ранней формой развития ребенка является игра, затем общение, учение, и только затем уже труд. Для каждого возраста выделяется ведущая деятельность, в дошкольном – приоритет отдается игре, в школьном – учению [13, с.71].

Деятельность человека очень многообразна, то есть по сути, представляет собой полидеятельность. Между тем, мы будем рассматривать деятельность как познание, определяющего многие личностные грани творческий потенциал ученика.

В познавательной деятельности ребенок изучает не только окружающий его мир, но и самого себя. Таким образом, это процесс, протекающий в его психике и физике. Виды познавательной деятельности классифицируются в двух значимых и взаимообуславливающих проекциях: общих и специфических.

Общие виды познавательной деятельности потому и называются общими, что используются при работе в разных областях, с разными знаниями. К их числу относятся, например, умение планировать свою деятельность, умение контролировать ее выполнение и др. К общим видам относятся и все приемы логического мышления (сравнение, подведение под понятие, выведение следствий, приемы доказательства, классификации и др.). Они независимы от конкретного материала, хотя всегда выполняются с использованием каких-то предметных (специфических) знаний.

К специфическим видам познавательной деятельности относятся такие, которые используются только в данной (узкой специализированной) области знания.

Естественно, что содержание, как тех, так и других видов познавательной деятельности должно выделяться и фиксироваться в процессе обучения, сливаясь в единое ценностное качество личности. Профессионализм педагога заключается как раз в том, что бы целенаправленно формировать познавательную деятельность ученика на основе определения им цели с последующим ее осознанием, выступающего гарантом мотивационных процессов. Вместе с тем выделение содержания каждого вида познавательной деятельности – особая исследовательская задача.

Более того, учебно-познавательная деятельность учащихся в школе – необходимый этап подготовки молодого поколения к жизни. Это деятельность особого склада, но структурно выражается в смысловом единстве со многими областями деятельности. Иными словами, такая деятельность – это направленность учебно-воспитательного процесса на познавательный интерес с последующим проецированием ее в результате.

Поэтому сложно не оценить значение познавательной деятельности для общего развития школьника и формирования его личностных характеристик. Под влиянием познавательной деятельности развиваются все процессы сознания в ходе активной работы мысли.

Из чего следует, что познавательная деятельность способствует появлению в обществе высоко образованных людей, способных к решению задач научно-технического процесса и развитию национальных духовных ценностей.

Познавательная деятельность, помогает преобразовать личность знаниями, умениями, навыками; определяющих мировоззрение, нравственные, идейно-политические, эстетические приоритеты; развивающих их дальнейшие интересы, личностные образования; выявляет и реализует потенциальные возможности учащихся; приобщает к поисковой и творческой деятельности.

Немаловажно для понимания сущности проблемы, что понятие «познавательной активности» С.К. Герасимовым определяется следующим образом: «Понятие «активность» примерно одинаково часто применяется для обозначения трех неодинаковых явлений: 1) определенной, конкретной деятельности индивида; 2) состояния, противоположного пассивности; 3) для обозначения инициативности или явления, противоположного реактивности [11, с.98].

Итак, ведущими становятся три вектора рассматриваемого явления: активность-деятельность, активность-готовность к деятельности и активность-инициативность. Общим, совпадающим условием, является указание на наличие энергии и ее мобилизованность. Синонимом «активности» выступают такие словосочетания, как «умственная энергия» и «нервно-психическая энергия» [7, с.112].

Активность всегда связывают с деятельностью, а в структуре деятельности – прежде всего с такими ее звеньями, как потребность, интерес, мотив.

В отечественной педагогике под познавательным интересом понимается особая избирательная направленность личности на процесс познания. При этом акцентируется именно интерес как мощный побудитель устремлений личности, под влиянием которого все психические процессы протекают особенно интенсивно и

напряженно, а деятельность становится для учащегося увлекательной и продуктивной. В формировании познавательного интереса школьников можно выделить несколько этапов. Первоначально он появляется в виде любопытства, которая внутренне присуща человеческой сущности и является естественной реакцией индивида на все неожиданное, интригующее. Любопытство, вызванное, например, интересным фактом, приковывает внимание учащегося к материалу данного урока, но не переносится на последующие занятия. Это говорит о том, что оно не является константным, а напротив, носит неустойчивый, ситуативный характер.

Более высокая стадия интереса является любознательность, когда учащийся проявляет желание глубже разобраться, понять изучаемое явление. В этом случае обучающийся обычно активен на уроках, задает учителю многочисленные вопросы, участвует в обсуждении, приводит свои примеры и выводы, читает дополнительную литературу и т.д.

Однако любознательность обучающегося обычно не распространяется на изучение всего предмета. Материал другой темы, раздела может оказаться для него скучным и интерес к предмету пропадает. Вывод: любознательность, хотя и носит более осознанный характер, однако не является системным явлением для ученика.

Поэтому задача учителя состоит в том, чтобы поддерживать любознательность и стремиться сформировать у учащихся устойчивый интерес к предмету, при котором они начинают понимать структуру, логику курса, используемые в нем методы поиска и доказательства новых знаний. Именно при такой педагогической логике учебный процесс «захватывает» ученика, ориентируя его на постижения новых знаний, а самостоятельное решение проблем, доставляет удовольствие, называемое «эффектом творческой эйфории».

Между тем, познавательный интерес – глубоко личностное образование, не сводимое к отдельным свойствам и проявлениям [44, с.91]. Психологическую природу данного феномена составляет нерасторжимый комплекс жизненно важных для личности процессов (интеллектуальных, эмоциональных, волевых). Исходя из чего, интерес как комплекс связанных с ним состояний личности, образует внутреннюю среду, необходимую для полноценного учения и

приобретения значимых навыков организации его учебной деятельности. Поясним, в условиях обучения познавательный интерес выражен расположенностью школьника к учению, к познавательной деятельности в области одного или нескольких предметов.

Итак, познавательный интерес содействует осознанию личностью существенных связей, отношений, закономерностей и на более высоком уровне его развития ученик способен самостоятельно искать и находить интересующую его информацию по проблеме. Далее он приобретает компетенции познания более сложных теоретических вопросов в решении проблем конкретной учебно задачи. При этом под уровнем развития познавательного интереса мы понимаем произвольное управление учебной деятельностью, развитие восприятия, мышления, речи, памяти, воображения, влияющей на успешность раскрытия и развития творческого потенциала.

Закономерно, что при выборе тех или иных методов обучения необходимо, прежде всего, помочь ученику самому стремиться к продуктивному результату. При этом от учащегося требуется не только понять, запомнить и воспроизвести полученные знания, но и уметь ими оперировать, применять их в практической деятельности, развивать, ведь степень продуктивности обучения во многом зависит от уровня активности учебно-познавательной деятельности учащегося [42, с.46].

Если необходимо не только понять и запомнить, но и практически овладеть знаниями, то естественно, что познавательная деятельность учащегося не может не сводиться только к слушанию, восприятию и фиксации учебного материала.

Вновь полученные знания ученик пробует тут же мысленно применить, прикладывая к собственной практике и формируя, таким образом, новый образ деятельности. И чем активнее протекает этот мыслительный и практический учебно-познавательный процесс, тем продуктивнее его результат. Это объясняется тем обстоятельством, что у учащегося начинают более устойчиво формироваться новые убеждения и, конечно же, пополняется знаниевый багаж учащегося. Вот почему активизация учебно-познавательной деятельности и принципы организации учебного процесса имеет ведущее значение в плоскости обозначенной нами проблемы.

Далее, рассмотрим основополагающие принципы организации учебного процесса в проекции активизации познавательной деятельности.

Прежде всего, в качестве основополагающего принципа следует рассматривать принцип проблемности. Это означает, что необходимо путем последовательно усложняющихся задач или вопросов создать в мышлении учащегося такую проблемную ситуацию, для выхода из которой ему не хватит имеющихся знаний, и он вынужден будет сам активно формировать новые знания, как самостоятельно, так и с помощью учителя, основываясь на своем или чужом опыте и логике. Таким образом, учащийся получает новые знания не в готовых формулировках преподавателя, а в результате собственной активной познавательной деятельности. Особенность и ценность применения этого принципа в том, что он должен направлять ученика на решение соответствующих специфических дидактических задач: разрушение неверных стереотипов, формирование продуктивных убеждений.

Особенности применения данного принципа в процессе преподавания... требуют и специфических форм проведения занятий, педагогических приемов и методов. И самое главное, что содержание проблемного материала должно подбираться с учетом интересов учащихся [7, с.112].

Одной из главных задач обучения является формирование и совершенствование умений и навыков, в том числе умения применять новые знания в практической деятельности.

Принцип обеспечения максимально возможной адекватности учебно-познавательной деятельности характеру практических задач. Практический курс всегда являлся составной частью профессиональной подготовки учащихся. Суть данного принципа заключается в том, чтобы организация учебно-познавательной деятельности учащихся по своему характеру должна быть максимально приближена к реальной деятельности.

Такой смысловой контекст в сочетании с принципом проблемного обучения способен обеспечить переход от теоретического осмысления новых знаний к их практическому осмыслению.

Не менее важным при организации учебно-познавательной деятельности учащихся является принцип взаимообучения. Следует иметь в виду, что учащиеся в процессе обучения могут обучать друг

друга, обмениваясь знаниями, так как в школьном возрасте проявляется потребность общения как ведущего вида деятельности. Поэтому для успешного самообразования ученику необходимы не только теоретическая база и энциклопедичность знаний, но и умение анализировать и обобщать изучаемые явления и факты; творчески подходить к использованию этих знаний; способность делать выводы из своих и чужих ошибок; актуализировать и развивать свои знания и умения в процессе понимания окружающих людей.

Очень важно, чтобы учебно-познавательная деятельность учащихся носила творческий, поисковый характер и включала в себя элементы анализа и обобщения. Для этого процесс изучения того или иного явления или проблемы должны по всем признакам носить исследовательский характер. Это является еще одним важным принципом активизации учебно-познавательной деятельности: принцип исследования изучаемых проблем и явлений [49, с.81].

Для любого учебного процесса важным является принцип индивидуализации – это организация учебно-познавательной деятельности с учетом индивидуальных особенностей и возможностей учащегося. Для обучения этот принцип имеет исключительное значение, т.к. существует очень много психофизических особенностей [35, с.67]:

- состав аудитории (комплектование групп),
- адаптация к учебному процессу,
- способность к восприятию нового и т.п.

Все это требует применять такие формы и методы обучения, которые по возможности учитывали бы индивидуальные особенности каждого учащегося, т.е. реализовать принцип индивидуализации учебного процесса для конкретного ученика.

Не менее важным в учебном процессе является механизм самоконтроля и саморегуляции, т.е. реализация принципа самообучения. Данный принцип позволяет индивидуализировать учебно-познавательную деятельность учащихся на основе их личного активного стремления к пополнению и совершенствованию собственных знаний и умений на основе самостоятельного изучения дополнительных научных и литературных источников, получая консультации у педагога.

Активность как самостоятельной, так и коллективной деятельности учащихся возможна лишь при наличии стимулов. Поэтому в числе принципов активизации особое место отводится мотивации учебно-познавательной деятельности. Главным в начале активной деятельности должна быть не вынужденность, а желание учащегося решить проблему, познать что-либо, доказать, оспорить.

Принципы активизации учебно-познавательной деятельности учащихся также, как и выбор методов обучения, должны определяться с учетом особенностей учебного процесса. Помимо принципов и методов, существуют также и факторы, которые побуждают учащихся к активности, их можно назвать еще и как мотивы или стимулы преподавателя, чтобы активизировать деятельность учащихся.

Все способности человека развиваются в процессе деятельности. Нет другого пути развития познавательных способностей учащихся, кроме организации их активной познавательной деятельности. Умелое применение приемов и методов, обеспечивающих высокую активность в учебном познании, является средством развития познавательных способностей обучаемых.

Развитие познавательных творческих способностей учащихся – цель деятельности учителя, а применение различных приемов активизации является средством достижения цели. Понимание этого важно для работы учителя. Заботясь о развитии учащихся, необходимо чаще использовать активные методы обучения. Но одновременно необходимо отдавать себе отчет в том, являются ли используемые приемы и методы оптимальными, отвечающими имеющемуся развитию учащихся и задаче дальнейшего совершенствования их познавательных умений.

Применяя те или иные методы и приемы активизации, необходимо всегда учитывать имеющийся уровень развития познавательных способностей учащихся. Сложные познавательные задачи можно предъявлять лишь ученикам, обладающим высоким уровнем развития познавательных способностей. Задачи, не соотнесенные с уровнем развития познавательных сил учащегося, превышающие возможности обучающегося, предъявляющие к нему требования, значительно опережающие уровень имеющегося у него

развития, не могут сыграть положительную роль в обучении. Они подрывают у обучающегося веру в свои силы и способности.

Система работы учителя по активизации учебной деятельности школьников должна строиться с учетом планомерного постепенного и целенаправленного достижения желаемой цели – развитие познавательных творческих способностей учащихся.

Любая деятельность человека (не только познавательная) складывается из отдельного спектра действий, а сами действия можно разложить на отдельные операции.

Подчеркнем, что ученик в процессе познавательной деятельности совершает отдельные действия: слушает объяснение учителя, читает учебник и дополнительную литературу, решает задачи, выполняет экспериментальные задания и т.д. Каждое из указанных действий можно разложить на отдельные психические процессы: ощущение, восприятие, представление, мышление, память, воображение и т.д. [7, с.112]

Научно доказано, что среди всех познавательных психических процессов ведущим у человека является мышление. Действительно, именно оно сопутствует всем другим познавательным процессам, определяя их характер и качество. Очевидна, например, связь между мышлением и памятью. Неслучайно, память полнее и лучше удерживает существенные свойства предметов и связь между ними, когда они глубже осмыслены в процессе изучения. Аксиомой можно считать научные доводы, о том, что мышление влияет и на все другие познавательные процессы.

Следовательно, активизировать познавательную деятельность учащихся – это значит, прежде всего, активизировать их мышление. В свою очередь, развивать познавательные способности учащихся – это значит формировать у них мотивы учения. Учащиеся должны не только научиться решать познавательные задачи, но и приобрести опыт творческой мотивации на основе осознания желания решать те или иные задачи. Неслучайно, именно воспитание у учащихся мотивов учения в настоящее время является одной из приоритетных задач школьного образования.

Задача формирования у учащихся мотивов учения неразрывно связана с задачей развития мышления и является предпосылкой ее успешного решения. Действительно, как и всякая другая деятельность,

мышление вызывается потребностями. Поэтому, не воспитывая, не пробуждая познавательных потребностей у учащихся, невозможно развить и их мышление.

В числе основных факторов, побуждающих учащихся к активности, можно назвать следующие: интерес является главным мотивом активизации учащихся. Данный фактор преподавателю необходимо учитывать уже при формировании учебного материала. Учащийся никогда не станет изучать конкретную ситуацию, если она надуманна и не отражает реальной действительности. Соответственно он не будет активно обсуждать проблему, которая к нему не имеет никакого отношения. И наоборот, интерес его резко возрастает, если материал содержит характерные проблемы, которые ему приходится встречать, а порой и решать в повседневной жизни. Тут его познавательная активность будет обусловлена заинтересованностью в исследовании данной проблемы, изучения опыта ее решения [31, с.78].

Творческий характер учебно-познавательной деятельности сам по себе является устойчивым стимулом к познанию изучаемого явления. Исследовательский характер учебно-познавательной деятельности позволяет развить у учащихся творческий интерес, а это в свою очередь побуждает их к активному самостоятельному и коллективному поиску новых знаний.

Состязательность также является одним из главных мотивационных механизмов активной деятельности учащегося. Однако в учебном процессе это может сводиться не только и не столько к соревнованию за лучшие оценки, это могут быть и другие мотивы, выходящие за узко предметные рамки. Например, никому не хочется «ударить в грязь лицом» перед своими одноклассниками, каждый стремится показать себя с лучшей стороны (что он чего-то стоит), продемонстрировать глубину своих знаний и умений. Состязательность особенно проявляет себя на занятиях, проводимых в игровой форме.

Игровой (интерактивный) характер проведения занятий включает в себя и фактор профессионального интереса, и фактор состязательности, но независимо от этого представляет собой эффективный мотивационный процесс мыслительной активности учащегося. Хорошо организованное игровое занятие должно

содержать «пружину» для саморазвития. Любая игра побуждает ее участника к действию [7, с.112].

Учитывая перечисленные факторы, преподаватель может безошибочно активизировать деятельность учащихся, так как различный подход к занятиям, а не однообразный подход это прежде всего у учащихся вызовет интерес к занятиям, учащиеся будут с радостью идти на занятия, так как предугадать преподавателя невозможно.

Эмоциональное воздействие вышеназванных факторов на учащегося оказывает и игра, и состязательность, и творческий характер, и профессиональный интерес. Эмоциональное воздействие также существует, как самостоятельный фактор и является методом, который пробуждает желание активного включения в коллективный процесс учения, определяя заинтересованность, приводящую в движение мыслительные процессы.

Особое значение для успешной реализации принципа активности в обучении имеют самостоятельные работы творческого характера: программированные задания, тесты, игра на музыкальном инструменте.

Активизация учения учащихся не является автоматическим «усиление деятельности», а проявляется как мобилизация преподавателем с помощью специальных средств интеллектуальных, нравственно-волевых и физических сил учеников, направляющих его на достижение конкретных образовательных целей.

Физиологической основой познавательной активности является рассогласование между наличной ситуацией и прошлым опытом. Особое значение на этапе включения учащегося в активную познавательную деятельность имеет ориентировочно-исследовательский рефлекс, представляющий собой реакцию организма на необычные изменения во внешней среде. Исследовательский рефлекс приводит кору больших полушарий в деятельное состояние. Возбуждение исследовательского рефлекса – необходимое условие познавательной деятельности [48, с.55].

Итак, используемые учителем приемы и методы познавательной деятельности, учащихся в обучении должны предусматривать постепенное, целенаправленное и планомерное развитие мышления учащихся и одновременное формирование у них мотивов учения.

Таким образом, активизация учебной деятельности учащихся по усвоению новых знаний становится творческой переработкой информации в сознании обучающихся и решении поставленных перед ними познавательных задач. В связи с этим следует напомнить, что использование методов и средств обучения будет эффективным, если эти методы будут применяться систематически и комплексно, а также отвечать критериям повышения познавательной активности учащихся и развития их музыкально-творческих способностей.

Если в процессе работы использовать игры и методы, способствующие активизации познавательной деятельности школьников, то создаются условия для творчества, развивается интерес к музыке, воображение, музыкальная память и слух; обогащаются знания о музыкальном искусстве. Поэтому в занятиях по музыке имеется огромный педагогический потенциал в активизации познавательной деятельности детей, с помощью инструментального музицирования педагога и использования музыкальных компьютерных технологий, обучающихся в сельской школе.

2. ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ ПЕДАГОГА НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Современная музыкальная педагогика инструментальное музицирование признает важной частью профессиональной компетентности учителя музыки. Такая компетенция наряду с универсальной образованностью, коммуникативностью, эрудицией, информированностью определяет способность педагога-музыканта вести уроки музыки, позиционируя их как уроки искусства. Все это позволяет учителю осуществлять музыкально-педагогическую деятельность на основе педагогического общения и выстраивания особой связи с учениками, достигая высоких результатов в его образовании. Однако сегодня ко всем значимым профессиональным качествам учителя прибавляется еще одно не менее важное: умение применять музыкальные компьютерные технологии на уроках музыки.

Инструментальное музицирование — это творческий процесс восприятия музыки через игру на музыкальных инструментах. По авторитетному мнению известного педагога-музыканта Л.В. Виноградовой, - «это процесс конкретно-практической музыкальной деятельности, в котором осуществляется рождение музыкального чувства» [9, с. 197]. Поэтому умение играть на инструменте для музыкального педагога является одним из важных критериев, определяющих его профессионализм. Более того, владение учителя музыки техникой игры на музыкальном инструменте определяет его референтность среди учеников оно, повышает одновременно интерес к урокам музыки, вызывая желания общения с музыкой.

Таким образом, сформированный у учителя навык владения инструментальным музицированием определит возможность использования воспитывающего потенциала музыки в проекции развития его волевых качеств, эстетического вкуса, эстетического сознания, отражающихся в активности познавательной деятельности.

Важность данных смысловых позиций определены сущностью и самой структурой личности. Подтверждение этой мысли находим у русского мыслителя В.Г. Белинского: «В детях с самых ранних лет должно развиваться чувство изящного как один из первых элементов человечности. Влияние музыки благодатно, и чем раньше

они начнут испытывать его на себе - тем лучше» [4, с. 280]. Часто именно учитель музыки является первым человеком, который вводит ребенка в мир красоты музыкального искусства как в мир музыкальной культуры, маркирующей индивидуальность личности.

Всем известно, что одним из самых распространенных видов приобщения детей к музыкальному искусству – это, безусловно, слушание музыкальных произведений. Именно оно позволяет услышать ребенку удивительный и чарующий мир звуков, воздействие которых пробуждает у него интерес к этому виду искусства, расширяет кругозор, повышает музыкальную восприимчивость и эмоциональную отзывчивость. В этом отношении известный отечественный педагог В.Н. Шацкая, так определила особенности музыкально-слушательской деятельности ребенка: «Изучение музыкального произведения предусматривает его целостное, эмоциональное восприятие, раскрытие единства содержания и выразительных средств, которые особенно ярко характеризуют образ» [50, с. 364].

Безусловно, очень важно слушать музыку в «живом» исполнении. Однако часто это условие становится достаточно сложно выполнимым, так как далеко не все учителя музыки владеют игрой на инструменте на высоком профессиональном уровне. Однако в сельской школе данная проблема особенно усугубляется. Дело в том, что большая часть учителей музыки не владеет навыком инструментального музицирования. Поэтому они используют только исполнение музыкальных произведений в записи. В этом отношении выдающийся педагог и композитор Д.Б. Кабалевский писал: «Из всех умений, которыми должен обладать учитель музыки, надо выделить владение инструментом. Без механической записи на уроке музыки, конечно, не обойтись, особенно когда в классе должен прозвучать хор, оркестр, оперная сцена и т.п., но она должна быть дополнением к живому исполнению педагога, а не заменой его. Это очень важно, по крайней мере, с трех точек зрения: во-первых, живое исполнение всегда создает в классе более эмоциональную атмосферу; во-вторых, при живом исполнении педагог может, если надо, остановиться в любой момент, повторить любой эпизод, вернуться к началу; в-третьих, учитель, играющий на музыкальном инструменте, служит хорошим примером, показывая на практике, как важно и интересно самому уметь исполнять музыку» [20, с. 206].

Нужно понимать, что сельские жители испытывают недостаток эстетических впечатлений, из-за возможности посещения театров, музеев, концертных залов. Поэтому сельская школа становится центром эстетического просвещения, а учитель музыки ключевой фигурой этого процесса. В этом аспекте особо важным представляется умение учителя музыки игры музыкальным инструментом.

Несомненно, инструментальное музицирование делает уроки более интересными и запоминающимися для учеников. Более того, специфика деятельности учителя музыки заключается в показе мелодии, аккомпанировании, исполнении камерной музыки. Одним вариантом решения обозначенной проблемы могут стать музыкальные компьютерные технологии. Так, они облегчают работы учителя и стимулируют интерес обучающихся к уроку музыки. Педагог, играющий на музыкальном инструменте, служит примером для своих учеников, позиционируя на практике себя как профессионала, что очень важно для детей.

Например, при организации и проведении занятия на тему «Творчество и русское народное музицирование» дети познакомились с учебной презентацией, слушали записи песен, демонстрировали заинтересованность данным учебным материалом. Однако затем учитель музыки исполнил на баяне те же произведения, что звучали до этого в записи. Примечательно, что большинство учеников впервые видели этот музыкальный инструмент и слышали его «в живую». Поэтому эффект эмоционального воздействия позволил учителю «включить» механизм мотивации на познание музыкального искусства. Также на уроке использовались музыкальные компьютерные технологии нотный редактор «Finale», тренажер «Ear Master Pro», для более наглядного объяснения материала. Обучающиеся познакомились с программами, в редакторе попытались набрать партитуру исполненных произведений, а в тренажере сделали упражнения по развитию ритма. Все это, несомненно, активизировало их интерес к уроку музыки на основе использования инструментального исполнительства. Эмоциональным подтверждением сказанному стали аплодисменты детей и счастливые улыбки на их лицах. Более того, в конце занятия они поделились впечатлениями, отметив, что хотели бы, чтобы такие уроки проводились чаще.

Известно, исполнительская деятельность музыканта имеет свои особенности: педагог не просто расшифровывает авторскую информацию, заложенную композитором в нотном тексте, но и творчески интерпретирует ее, поскольку его главной целью является передача художественного образа свои ученикам вместе со своим пониманием и отношением к музыке. В свою очередь ученики, декодируя воспринятую музыку, строят на ее основе собственную версию слушателя. Умышленно возвращаясь к предыдущему примеру, отметим, что педагог-музыкант не просто исполнил произведение «Барыня», но обобщил их представления о музыкальном образе в беседе. Ученики лексически красочно описали созданный в их воображении образ барыни: она красивая, румяная, в меховой шубе поверх национального костюма, с яркими бусами на шее.

Ученики, основываясь в том числе и на исполнении учителя, точно определили средства музыкальной выразительности, направленные на воссоздание именно такого образа: степенное, размеренное звучание ходов в мелодии точно подчеркивает важность и выразительность этого персонажа, наделенного определенной властью. Красочное же варьирование мелодии в дальнейшем звучании, наличие украшений и быстрых виртуозных пассажей дополняет образ красивой румяной барыни, чьи наряды, так и представляется, украшены рюшами, бархатом и драгоценными камнями. Так, с помощью нотного редактора «Finale» педагог объяснил и наглядно показал нотное строение произведения.

Кроме того, организованное слушание музыки в процессе музицирования определило активизацию восприятия, развитие интереса и музыкального вкуса учащихся. Все это проявилось в сформированности потребностей «общения» не просто с музыкальным произведением, а с самим музыкальным искусством.

Для сельской школы важно, что наиболее ярко и полно исполнительская деятельность учителя музыки проявляется в такой форме как концерт. Ведь концерты классической музыки в сельской местности бывают чрезвычайно редко и учащиеся общеобразовательных школ, как правило, не имеют возможности посещать подобные творческие события. Однако в современных условиях учитель музыки может либо проводить уроки музыки в форме концерта, либо специально организовывать концерты во внеурочное

время. В частности, это могут быть разнообразные внеклассные мероприятия по темам, связанных с изучением музыкальной стилистики и жанрового разнообразия музыки: с презентациями, обязательным прослушиванием записей и живым исполнением музыки, использованием нотных редакторов, тренажеров, секвенсоров, презентаций и видеозаписей для наглядного объяснения материала и проникновения ученика в суть музыки.

При организации концертов и творческих встреч очень важно, чтобы репертуар соответствовал тематике, а также возрастным особенностям учащихся, являющихся их участниками. Необходимо соблюдать соответствие образного содержания музыки эмоциональному опыту слушателя, его способности сопереживать чувствам, составляющим основу произведения. Также важна ясность музыкальной формы, которая дает возможность восприятия произведения целиком.

После проведения концертных мероприятий, на которых учитель музыки сам исполнял произведения на инструменте, использовал музыкальные компьютерные технологии, музыкальный опыт учащихся претерпевает позитивные изменения, так как они узнают больше имен композиторов, классических произведений, исторических фактов их создания. Таким образом, развивается познавательный интерес к музыке средствами музыкально-компьютерных технологий в условиях сельской школы. Одновременно такой подход повышает авторитет педагога в глазах учеников, их родителей, педагогов, а так же других жителей села.

Следует осознавать, что игра на музыкальных инструментах музыкального педагога развивает творческие способности учащихся. При этом решаются следующие конкретные задачи [10, с.61]:

- 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 звучания инструментов (их общий эстетический вид),

качество частотной характеристики (в том числе возможность настройки), разнообразие инструментария и достаточное его количество, а также наличие в музыкальном классе компьютера с доступом в сеть Интернет, проектора, качественной аудиосистемы.

Доминирующим педагогическим условием музицирования педагога является хорошее знание индивидуальных характеристик и технических возможностей музыкального инструмента, а также владение исполнительскими приемами, специфическими для каждого инструмента (например, при игре на баяне необходимо постоянно контролировать три основные фазы при формировании звука: атаку (характер возникновения), стационарную часть (основное время звучания), окончание (характер прекращения) звука, движение меха, постановку рук и т.д.).

При выполнении учебно-воспитательных задач на уроке музыки решающее значение имеет выбор учителем музыки репертуара, его методов работы с ним. Главная особенность музыкального материала – универсальность, высокая художественность и доступность для понимания учениками. Она проявляется в том, что одни и те же произведения служат основой формирования ряда представлений, умений, навыков, чувств ученика. Кроме того, музыкальный репертуар должен быть приемлемым для совместного исполнения обучающихся с учителем, влияя на раскрытие их творческих потенций. По такому образцу можно обрабатывать и сочинять свои песенки, пьески. Совместная игра с педагогом особенно полезна для музыкально-творческого развития ребят со слабым уровнем координации слуха и голоса, кроме того, для всех это – хорошая подготовка к освоению более сложных инструментов [10, с.61].

Немаловажно, что обучая школьников игре на инструментах, уже с первых занятий можно давать учащимся творческие задания и активных формах деятельности развивать музыкально-творческое мышление. Примитивность детских сочинений не должна настораживать, так как качество их зависит от музыкального опыта школьников и со временем становится более высоким. Для учителя должно быть важно то, что в процессе этой деятельности у школьников формируются музыкальные творческие способности и проявляется потребность прочтения контекста искусства.

Вопрос использования музыкальных инструментов нашел отражение в педагогическом труде Н.А. Ветлугиной «Музыкальное развитие ребенка» и представляет несомненный интерес для изучения проблемы формирования музыкальных способностей детей в процессе инструментального музицирования.

С появлением музыкально-компьютерных технологий музицирование прочно стало входить в урок музыки в самых разнообразных вариантах проявления, в том числе, и в виде организованных занятий.

Не вызывает сомнения, что такая форма работы открывает перед ребенком новый мир звуков как мир ценностных отношений. Не секрет, что детей развивает восприимчивость тембральной и метроритмической канвы музыки, что позитивно отражается на выразительности не только музыкальной, но и разговорной речи. Кроме того, чувство ладотональных созвучий при приобретении практических навыков игры на инструменте вырабатывает ее выразительность и в певческой деятельности. Организуя деятельность детей и направляя их внимание на звуковысотные, ритмические, тембровые и динамические соотношения, педагог тем самым подводит детей к основам музыкальной грамоты [20, с.31].

Полагаем, что для успешности такого вида деятельности как музицирование на инструментах важно приобретение навыка чтения графической записи нотного текста. «Усвоение нотной грамоты в процессе обучения игре на музыкальных инструментах стоит на более реальной почве, – писала Ветлугина – Музицируя ребенок, неизбежно сталкивается с устройством инструмента, расположением клавиш, струн; манипулируя ими, он отличает различие их звучание и естественно входит в новый для него мир музыкальной азбуки». Однако при всех достижениях теории и практики музыкального обучения и воспитания, оказывала Ветлугина, «менее разработан вопрос об обучении детей игре на музыкальных инструментах» [20, с.31].

Таким образом, музыкальное творчество детей как определенный итог развития музыкально-сенсорных способностей активно проявляется в инструментальном исполнительстве, где игра учителя музыки становится стимулирующим фактором для ученика. Однако в настоящее время с приходом в школу дети, не имея практики

общения с музыкальными инструментами на уроках музыки, теряют потенциальную возможность приобретения навыков игры, что негативно сказывается на интенсивности развитии творческого мышления. Введение такого вида работы со школьниками, по мнению исследователя Д.Б. Ковалева, способно привести к положительным результатам в музыкально-творческом воспитании учащихся. Автор полагает, что умение точно подстраиваться, к примеру, к звучанию металлофона, позволяет детям верно и свободно петь в классе несложные песни под собственный аккомпанемент. «Воспитательная ценность этого вида музыкальной деятельности (игры на музыкальных инструментах) заключается в том, – пишет Д.Б. Ковалев, – что, развивается интерес и любовь к музыке, игра на металлофоне» [21, с.46].

Инструментальное музицирование в школе средствами музыкально-компьютерных технологий имеет ключевое значение, способствуя активному развитию музыкальных способностей, закрепляя уже имеющиеся слуховые представления, прививая так же исполнительские навыки. Коллективное музицирование в классе, хоровое пение в сопровождении инструментального ансамбля расширяет музыкальный кругозор и поле музыкальной деятельности ребят [21, с.46].

В школьном возрасте развитие музыкального слуха поддается интенсивному воздействию при восприятии звуковысотных и иных соотношений, которые могут быть восприняты детьми в процессе, как вокального, так и инструментального исполнения. Поэтому интерес музыкальной педагогики к обучению детей игре на музыкальных инструментах не является случайностью. Так, в Киеве была создана методика для школьников, имеющая нотное приложение – не сложные партитуры для детских инструментальных ансамблей. Игра на таких инструментах – одна из оптимальных и эффективных форм музыкального воспитания младших школьников, что особенно важно в работе с детьми, имеющих проблемы интонирования. Поэтому использовались различные группы шумовых инструментов (кастаньеты, маракасы, барабаны); с определенной мелодией (музыкальные шкатулки, металлофоны), с одним звуком (дудки, детские трубы), с диатоническим и хроматическим звукорядом (детские блок-флейты). Однако представляется не целесообразным

использование на уроках музыки инструментов, не дающих возможности поиска ритмомелодических сочетаний, не способствующих формированию творческих навыков [24, с.91].

Исходя из предшествующих рассуждений отметим, что процесс формирования музыкальных способностей при игре инструментальном музицировании предполагает, прежде всего, усвоение определенных навыков игр на основе понимания средств выразительности музыкального языка. При этом значимость знаний, умений и навыков является, несомненно, ведущим условием обучения, воспитания и развития, так как без них ученик не сможет, например, одновременно исполнить мелодию на инструменте, воплотить в реальное звучание воображаемой мелодии.

Представляет несомненный интерес исследование проблем музыкального развития первоклассников на уроках музыки при включении в них творческих заданий и игры на инструментах. Учитывая тот факт, что среди первоклассников бывает больше «говорящих» детей чем «поющих». На обычном уроке такие дети имеют малую возможность активно проявить себя, целесообразно использовать на занятиях простейшие музыкальные инструменты [47, с.44].

Интересно, что И.В. Патрушева рассматривает игру на инструментах и творчества как важные элементы урока, создающие условия для активного усвоения детьми основ музыкального искусства [31, с.78].

Особо ценным в решении выделенного нами вопроса становится система детского музыкального воспитания, разработанная талантливым немецким композитором, общественным деятелем и педагогом Карлом Орфом.

Основная его мысль, заложенная в его пособии «Шульверк», основанном на его идее, о том, что дети должны «идти в музыку» через коллективное музицирование на инструментах, для овладения которыми не требуются больших усилий и многолетних упражнений, – является на современном этапе весьма прогрессивным. Элементарное музицирование по К. Орфу предполагает синтез импровизаций в игре на детских музыкальных инструментах, ритмике, декламации, движении. Модели пьес с элементами импровизации для инструментального музицирования направляют мысль учащегося на

сочинение собственного музыкального материала, что способствует музыкально творческому развитию [47, с.44].

В современном электронном музыкальном инструментарии и музыкальных компьютерных технологиях наиболее полно воплотились веками накопленные знания о музыке и искусстве музицирования в процессе организации активной творческой деятельности учащихся.

Культура музыкального исполнительства является важной составляющей уровня образованности учащихся. Любительское музицирование способствует развитию творческих способностей человека, его эстетических и нравственных установок, влияя на культуру жизни общества. Приобщение к данному виду деятельности является одной из центральных задач базового и дополнительного музыкального образования, а обращение для решения данной задачи к МКТ-инструментарии актуально, учитывая его доступность и значимость в условиях цифровизации и информатизации современного образования. Роль музицирующего учителя посредством музыкально-компьютерных технологий имеет немаловажное значение.

Поэтому значимость роли музыкальных компьютерных технологий на уроках музыки особенно в сельской школе отводится программам – аудиоредакторам, допускающим также работу с традиционным музыкальным материалом.

Помимо аранжировки и исполнения музыкальных произведений, в процессе занятий в классе на уроках музыки педагогами практикуются разные виды музицирования: игра по слуху, игра в ансамбле с учителем, импровизация и композиция. Так, игра по слуху включает в себя аранжировку и исполнение музыкальных произведений, поэтому она наиболее близка самому активно задействованному виду учебной деятельности на основе электронных инструментов — работе над музыкальным произведением.

Также возможно обращение учителей на уроках к программным редакторам и виртуальным синтезаторам, позволяющим — каждая по-своему – расширить фронт музыкальной деятельности учащихся и тем самым более гармонично развивать их музыкальные способности [38, с.41].

Например, игра в ансамбле с виртуальным концертмейстером интенсифицирует исполнительскую составляющую музыкальной

деятельности ученика на уроке музыки. Ученикам, даже способным самостоятельно 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 ее решении обучающихся.

Таким образом, современные музыкально-компьютерные программы для инструментального музицирования открывают самые разнообразные перспективы в развитии импровизации как элемента музыкальной учебной деятельности.

С одной стороны, продукт этой деятельности значительно усложняется и предстает в своем более привлекательном виде для обучающихся. С другой, средствами музыкального компьютера удается выйти за рамки привычных в массовом музыкальном образовании форм импровизации — кратких одноголосных попевок. На таком уроке музыки у обучающегося появляется возможность создавать развернутые построения, в которых мелодический орнамент развивается при поддержке автоаккомпанемента, отличающегося богатством рисунка своих голосов и многотембровостью.

Импровизация, при обращении к синтезатору, требует от музыканта волевых качеств и воображения. Но самое главное здесь умение претворять полученные музыкальные знания в практические действия. Опыт в данной сфере накапливается постепенно, и о его уровне можно судить по степени органичности взаимодействия между создаваемым в ходе импровизации мелодическим рисунком и сопровождением.

При этом мотивирующим фактором к формированию познавательной активности учащегося становится возникающий интерес к такому виду музыкальной деятельности, который обусловлен яркостью получаемого продукта при ее относительной простоте.

3. СОДЕРЖАНИЕ, ФОРМЫ И МЕТОДЫ АКТИВИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В СЕЛЬСКОЙ ШКОЛЕ

Для активизации познавательной деятельности учащихся на уроках музыки в сельской школе мы выделяем следующие формы активизирующие деятельность учащихся на этапе восприятия и обеспечивающие пробуждение интереса к изучаемому материалу: формы активизации деятельности учащихся на этапе усвоения изучаемого материала; формы активизации познавательной деятельности на этапе воспроизведения полученных знаний и методы организации игры; методы организации творческой деятельности с использованием инструментального музицирования и музыкальных компьютерных технологий.

Каждая из предлагаемых нами форм и соответствующих им методов организации познавательной деятельности средствами инструментального исполнительства, обладают не только возможностью приобретения знаний, умений и навыков, но и способностью понимания музыкального искусства обучающимися при его преобразующем воздействии. В этом смысле можно говорить о стимулирующе-мотивационной функции выбранных методов как способов, организации познавательных процессов на уроке музыки средствами музыкально-компьютерных технологий, как педагога, так и его учеников. Ценно, что опыт работы учителей с учетом научных исследований и теоретических положений содержит разнообразные методы, направленные на формирование положительной мотивации учения, стимулирующих познавательную активность и потребность творческой деятельности.

Логично, что степень активности школьников является реакцией на профессиональную организацию урока педагогом-музыкантом, а значит, методы и формы его работы учителя становятся индикаторами его педагогического мастерства.

Полагаем, что активными методами обучения следует называть те, которые максимально повышают уровень познавательной активности школьников, побуждают их к старательному учению.

Этим объясняется наличие и обоснование различных подходов к классификации методов обучения на уроке музыки, отражающих аспекты организации познавательного интереса к музыкальному искусству.

В педагогической музыкальной практике и в методической литературе традиционно принято определять методы обучения: прочности знаний, эмоциональной драматургии, прочности и системности знаний, забегания вперед и возвращения к пройденному, наглядности и образности, эмоционального воздействия. Каждый из этих методов становится при различных вариациях способом развития познавательной активности на уроке музыки средствами музыкально-компьютерных технологий.

Для того, чтобы сформулировать активизацию учебной деятельности учащихся на уроке музыки, используется комплексный подход к подбору методов.

Вместе с тем, основным источником интересов к самой учебной музыкальной деятельности является, прежде всего, ее ценностное содержание, заложенное в самом искусстве. Для того чтобы оно оказало стимулирующее влияние, организация урока музыки, прежде всего должна отвечать целому ряду требований, сформулированных в принципах обучения (научность, связь с жизнью, природосообразность и культуросообразность, систематичность и последовательность, и т.д.). Однако имеются некоторые специальные формы. К ним в первую очередь можно отнести создание ситуации новизны, актуальности, приближения содержания к самым важным открытиям, как при использовании музыкально-компьютерных технологий. В этом случае ученики значительно ярче и глубже осознают важность, значимость изучаемых вопросов и от того относятся к ним с большим интересом к уроку музыки как уроку искусства.

Итак, на уроках музыки целесообразно использовать следующие формы развития познавательной деятельностью учащихся в следующих проекциях:

1. Активизация и оптимизация деятельности учащихся на этапе восприятия музыки и сопутствующие побуждению интереса к музыке в процессе инструментального исполнительства учителя музыки посредством использования музыкально-компьютерных технологий:

– прием новизны – включение в содержание учебного музыкального материала интересных сведений, фактов, исторических данных. Например, рассказ педагога об интересных сведениях о произведениях И.С. Баха, А. Вивальди, П.И. Чайковского, показ учебной

презентации, исполнение отрывков произведений на электронном инструменте. .

– прием семантизации – в основе лежит возбуждение интереса к музыке благодаря раскрытию смыслового значения слов. Например, на уроке музыки при объяснении темы «Музыкальные термины» педагог называет несколько новых для учащихся слов, предлагая угадать их значение, используя электронный вариант викторины. Во второй половине урока педагог показал презентацию, с помощью нотного редактора «Finale» и исполнения на музыкальном инструменте, рассказал о значении новых музыкальных терминов.

– прием значимости – создание установки на необходимость изучения музыки в связи с его эстетической ценностью. Например, после вопроса учителя музыки «Вы хотели бы играть на каком-либо музыкальном инструменте?» почти все учащиеся дали положительный ответ. Далее педагог рассказал и наглядно показал как работать в нотном редакторе «Finale», потренировал учеников в тренажере «Ear Master Pro», на музыкальном инструменте исполнил несколько классических произведений. Рассказал на примере своего опыта как полезно уметь играть на инструменте, а также знать основы работы в музыкальных программах. Учащиеся вдохновились и обещали начать изучать музыкальную грамоту для своего общего развития.

2. Формы активизации музыкальной деятельности учащихся на этапе усвоения изучаемого музыкального материала:

– эвристический прием – задаются трудные вопросы и с помощью наводящих вопросов о музыке приводят учащихся к ответу; обсуждение спорных вопросов при этом позволяет развить у учащихся умение доказывать и обосновывать свои музыкальные суждения. Например, на уроке музыки педагог спросил у детей что такое «аккорд». Далее с помощью наводящих вопросов ученики пришли к точному определению данного термина. Педагог показал презентацию, где рассказывалось о видах и строении аккордов, исполнил их на музыкальном инструменте.

– исследовательский прием – учащиеся на основе проведенных музыкальных наблюдений, анализа музыкального образа как решения познавательных задач должны сформулировать вывод. Например, педагог исполнил на инструменте произведения Д.Д. Шостаковича, М.И. Глинки, Л.В. Бетховена, а также дал ученикам послушать записи. Дети

должны были определить отличительные черты стиля композитора. Учащиеся провели анализ услышанной музыки и сделали вывод, отличие от других композиторов было в интенсивной ритмике, высокой драматичности и напряженности, оригинальном музыкальном юморе.

3. Формы активизации познавательной музыкальной деятельности на этапе воспроизведения полученных знаний в процессе инструментального исполнительства средствами музыкально-компьютерных технологий:

– прием символизации – подготовка музыкальной информации к запоминанию, преобразование разнообразных сведений на язык мозга, в образной форме воспринимается быстрее, чем написанная текстом. Например, на уроке музыки в начальных классах для быстрого и интересного изучения нот педагог использовал образы животных, овощей, игрушек. К концу занятия, учащиеся освоили названия и расположение нот на нотном стане. Такой навык важен для инструментального музицирования.

В целях активизации познавательной музыкальной деятельности применяются загадки, ребусы, кроссворды; используются игровые моменты, в основном в конце урока.

В музыкальной педагогической практике часто используется принцип оптимальности при выборе методов обучения, предлагал исходить из того, что каждый метод ориентирован на решение определенного круга педагогических и музыкальных учебных задач. Однако при этом он косвенно способствует решению и других задач, но не в той мере, в которой они могут быть решены с помощью иных методов. Отсюда вытекает необходимость оценки возможностей каждого метода обучения, знания его сильных и слабых сторон и выбора на этой основе их оптимальных сочетаний.

Познавательную активность школьника на уроке музыки значительно оптимизирует музыкальное исполнительство учителя музыки при использовании музыкально-компьютерных технологий. Кроме того, использование инструментального исполнительства детьми повышает познавательный интерес детей в сфере музыкального искусства. Саму познавательную активность следует рассматривать как личностное образование, которое выражает интеллектуальный отклик на процесс познания. Развитие данного феномена происходит в поисковой направленности музыкальной деятельности, обоснованной

познавательным интересом, стремлением реализовать его различными способами. Таким образом, инструментальное музицирование педагога средствами музыкально-компьютерных технологий является эффективной формой совместной деятельности учителя и учащихся, обеспечивая их познавательный интерес.

Методы музыкального обучения при этом представляют собой различные способы совместной деятельности, где ведущая роль принадлежит паритету педагога и ученика. Специфика методов музыкального образования состоит в их направленности на развитие творческих способностей обучающихся, музыкального вкуса и потребности общения с искусством. Такой результат становится возможным благодаря моделированию урока музыки как художественно-творческого процесса.

Применяя различные методы, учитель должен помнить, что их выбор должен обеспечивать развитие у школьников воображения, эмоциональной отзывчивости на музыку, музыкального мышления, создавать чувство радости от общения с искусством, формировать увлеченность уроками и их основным содержанием – самой музыкой.

Методы музыкального образования очень разнообразны. Это обусловлено спецификой музыкального искусства, его многообразием, а также особенностями видов музыкальной деятельности школьников на уроках. Как правило, они применяются не изолированно, а в разнообразных сочетаниях.

Выбрав интерактивные формы музыкальной деятельности, в которых ребенок чувствует себя свободно и комфортно, можно создать условия для активной реализации обучающихся в учебной, творческой и коммуникативной деятельности средствами музыкально-компьютерных технологий при инструментальном исполнении, как учителя, так и учеников.

Из психолого-педагогической литературы известно, что интерактивная музыкальная деятельность является одним из средств оптимизации учебного процесса. Благодаря такой организации обучения музыки в системе общего музыкального образования, ребенок испытывает радость от процесса обучения, проявляется умственная и социальная активность, сопровождающиеся эмоциональным восприятием и желанием учиться.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обучение музыке – значимый этап в формировании личностных качеств ученика на основе развития познавательных интересов в процессе введений в мир искусства. Музыка влияет на осознание значимости ценностных схем, необходимых для жизни в современном обществе. Отражая все существенные свойства педагогического процесса (двусторонность, направленность на гармоничное развитие личности), обучение в то же время имеет и специфические качественные отличия: художественная образность, ассоциативность, эмоциональность.

Современные реалии времени обуславливают и новые подходы к организации музыкальной деятельности в системе основного общего образования в условиях цифровизации и информатизации. Одним из таких вариантов оптимизации развития познавательных процессов становится инструментальное исполнительство, как учителя музыки, так и его учеников средствами музыкально-компьютерных технологий.

Данный аспект организации музыкального общего образования актуализируется, когда речь идет об условиях организации познания музыкального искусства в условиях сельской школы. В этой проекции сама школа становится центром культуры, а учитель музыки его ключевой фигурой.

Предметом музыкальной познавательной деятельности становятся те формы и методы, определяющие включение мотивационных механизмов, определяющих стремление к познанию в творческой проекции.

Предметом познавательной деятельности становится искусство, предметом учебной деятельности – знания, умения и навыки, определяющих ее успешность, предметом такой творческой деятельности – создаваемый материальный продукт: инструментальное исполнительство, вокальное исполнительство, слушание и др. В познавательной музыкальной деятельности ученик не просто изучает окружающий его мир, но и познает самого себя. Познавательная деятельность способствует подготовке образованных людей, отвечающих потребностям общества, сохранению и развитию духовных его ценностей. Суммируя сказанное, подчеркнем, что инструментальное музицирование в современном образовательном

является творческим процессом восприятия музыки через игру педагога и ученика на музыкальных инструментах. На уроках музыки использование инструментального музицирования позволяет решать разнообразные задачи музыкально-творческого развития учащихся.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования. – М., 2004. – 219 с.
2. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М., 1983. – 229 с.
3. Бабанский Ю.К. Методы обучения в современной общеобразовательной школе// Вестник образования. – 2021. – № 5. – С.17-19
4. Белинский В.Г. Избранные педагогические сочинения / Под ред. Е.Н. Медынского. – М.; Л.: Академия пед. наук РСФСР, 1948. – 280 с.
5. Бакланова Т.И. Педагогика народного художественного творчества. Учебник. М.: Планета музыки, 2016. – 160 с.
6. Бермус А. Г. Практическая педагогика. Учебное пособие. – М.: Юрайт, 2020. – 128 с.
7. Бороздина Г. В. Основы педагогики и психологии. Учебник. – М.: Юрайт, 2016. – 478 с.
8. Брунер Дж. Психология познания. – М., 1977. – 312 с.
9. Виноградов Л.В. Элементарное музицирование / Л.В. Виноградов. – М.: Полири, 2001. – 197 с.
10. Воскобойникова Э. Г. Музыкальная педагогика в детских школах искусств. Общеразвивающее и предпрофессиональное обучение в классе фортепиано. Учебник и практикум для академического бакалавриата. – М.: Юрайт, 2019. – 200 с.
11. Герасимов С.К. Познавательная активность и понимание. // Вопросы психологии. – 1994. – № 3. – С.98-112
12. Герцман Е. В. Музыкально-педагогические системы: античная музыкальная педагогика. Учебное пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2020. – 77 с.
13. Гуревич П. С. Психология и педагогика. Учебник и практикум для академического бакалавриата. Учебник. – М.: Юрайт, 2019. – 430 с.
14. Дошкольная педагогика. Эстетическое воспитание и развитие. Учебник и практикум для академического бакалавриата / ред. Дубровская Е. А., Козлова С. А. – М.: Юрайт, 2019. – 180 с.

15. Дрозд К. В. Актуальные вопросы педагогики и образования. Учебник и практикум для академического бакалавриата. – М.: Юрайт, 2019. – 266 с.
16. Дроздов Д.Д. Развитие познавательной активности школьников при проведении комплексных экскурсий в природу. – М., 1996. – 189 с.
17. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии. Учебник. – М.: Планета музыки, 2020. – 256 с.
18. Захарова И.Г. Информационные технологии в образовании. – М.: Изд.центр «Академия», 2019. – 229 с.
19. Зимняя И.А. Педагогическая психология: Учебник для вузов. – М., 2017. – 271 с.
20. Кабалевский Д.Б. Программа по музыке для общеобразовательной школы. – М., 1997. – 81 с.
21. Ковалев В. Ассоциативные игры на уроках музыки // Искусство в школе. – 2019. – №4. – С. 46-49.
22. Красильников И.М. Концепция музыкального обучения на основе цифрового инструментария // Искусство в школе. – 2019. – №3. – С. 43.-45.
23. Кузнецов В. В. Общая и профессиональная педагогика. Учебник и практикум для прикладного бакалавриата. – М.: Юрайт, 2019. – 156 с.
24. Куцебо Г. И., Пономарева Н. С. Общая и профессиональная педагогика. Учебное пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2019. – 128 с.
25. Ланина И.Я. Формирование познавательных интересов учащихся на уроках// Народное образование. – 1998. – № 3. – С. 45-49.
26. Лисина М.И. Развитие познавательной активности детей в ходе общения со взрослыми и сверстниками// Вопросы психологии. – 1982. – № 4. – С.17-22.
27. Лукашевич В. В, Пронина Е.Н. Психология и педагогика. Учебник. – М.: Юрайт, 2019. – 296 с.
28. Неумоева-Колчеданцева Е.В. Возрастная психология и педагогика, семейное воспитание. Возрастное консультирование. Учебное пособие для СПО. – М.: Юрайт, 2019. – 307 с.
29. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / Под. ред. Е.С. Полат. – М., 2000

30. Павелко Н.Н., Павлов С.О. Психология и педагогика (для бакалавров). – М.: КноРус, 2018. – 496 с.
31. Патрушева И.В. Психология и педагогика игры. Учебное пособие для СПО. – М.: Юрайт, 2019. – 130 с.
32. Педагогика дополнительного образования. Психолого-педагогическое сопровождение детей. Учебник для академического бакалавриата / ред. Байбородова Л. В. – М.: Юрайт, 2019. – 364 с.
33. Педагогика. – М.: Юрайт, 2019. – 720 с.
34. Педагогический словарь/ Под ред.И.А. Каирова: В 2-х т. Т.1. – М., 1960. – 217 с.
35. Подласый И.П. Педагогика. Учебник для СПО. В 2-х томах. Том 1. Теоретическая педагогика. В 2-х книгах. Книга 1. – М.: Юрайт, 2019. – 404 с.
36. Психология и педагогика. Учебник / ред. Пидкасистый П. И. – М.: Юрайт, 2019. – 736 с.
37. Речицкая Е.Г. Сурдопедагогика. Учебник. – М.: Владос, 2010. – 656 с.
38. Рожков М.И., Макеева Т.В. Социальная педагогика. Учебник для академического бакалавриата. – М.: Юрайт, 2017. – 288 с.
39. Руденко А.М. Основы педагогики и психологии. Учебник. – М.: Феникс, 2018. – 384 с.
40. Рындак В.Г., Щуркова Н.Е., Аллагуев А.М. Педагогика. Учебник. – М.: Юрайт, 2017. – 428 с.
41. Савенков А.И. Педагогика. Исследовательский подход в 2 ч. Часть 1. Учебник и практикум для академического бакалавриата. Учебник. – М.: Юрайт, 2019. – 232 с.
42. Смирнова Е.О., Рябкова И.А. Психология и педагогика игры. Учебное пособие для СПО. – М.: Юрайт, 2019. – 224 с.
43. Социальная педагогика. Профилактика безнадзорности и правонарушений несовершеннолетних. Учебное пособие для академического бакалавриата / ред. Воробьева С. В., Мазниченко М. А. – М.: Юрайт, 2019. – 262 с.
44. Столяренко Л.Д., Столяренко В.Е. Психология и педагогика. Учебник для академического бакалавриата. Учебник. – М.: Юрайт, 2017. – 510 с.
45. Суртаева Н.Н. Педагогика. педагогические технологии. Учебное пособие для СПО. – М.: Юрайт, 2019. – 250 с.

46. Тарасов Г.С. Музыкальная психология// Спутник учителя музыки. – М., 2016. – 280 с.
47. Тарасова С.И. Основы народной педагогики. Учебное пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2020. – 158 с.
48. Харламов И.Ф. Активизация учения школьников. – М., 1970. – 189 с.
49. Хуторской А.В. Современная дидактика: Учебник для вузов. – СПб, 2019. – 186 с.
50. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. – М.: Музыка, 1975. – 364 с.
51. Щукина Г.И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов. – М., 1984. – 218 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Учебное издание

Захаров В.С., Политаева Т.И.

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ ПЕДАГОГА КАК
СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В СЕЛЬСКОЙ ШКОЛЕ**

Учебно-методическое пособие

В авторской редакции

Подписано в печать 25.01.2023 г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 2,60. Тираж 500. Заказ 1741.



**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.АКМУЛЛЫ

А.В. Алексеева, Т.И. Политаева

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ
ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОЗВУЧИВАНИЯ
МУЛЬТФИЛЬМОВ
(НА ОСНОВЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
ВИДЕОРЕДАКТОРА MOVAVI)**

Учебно-методическое пособие

Уфа
Аэтерна
2023

УДК 373

ББК 74.20

ISBN 978-5-00177-578-2

А 471

Печатается по решению учебно-методического совета кафедры
музыкального и хореографического образования
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты:

Л.Н. Каримова, кандидат педагогических наук, доцент

А.Д. Хасаншин, кандидат искусствоведения, доцент

Алексеева А.В., Политаева Т.И. Развитие творческих способностей детей в процессе озвучивания мультфильмов (на основе использования видеоредактора Movavi): учебно-методическое пособие. – Уфа: Аэтерна, 2023. – 48с.

Данное учебно-методическое пособие предназначено для учителей музыки. В учебно-методическом пособии рассматриваются вопросы теоретических и практических аспектов развития творческих способностей детей посредством использования инновационных технологий.

Работа над созданием видеороликов, а также озвучиванием мультфильмов предстает важным средством развития творческих способностей детей на уроках музыки. Авторы раскрыли специфику современных компьютерных программ-видеоредакторов для монтажа, выявили и обосновали содержание, формы и методы развития творческих способностей детей в процессе озвучивания мультфильмов; подробно раскрыли алгоритм работы в программе видеоредактора MOVAVI.

© А.В. Алексеева, Т.И. Политаева, 2023

© Аэтерна, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
1. Развитие творческих способностей детей на уроках музыки как психолого-педагогическая проблема	7
2. Компьютерные программы-видеоредакторы для монтажа: особенности, алгоритмы работы	23
3. Содержание, формы и методы развития творческих способностей детей в процессе озвучивания мультфильмов	32
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	41
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ	43

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В современном мире мультфильмы играют одну из самых важных ролей в жизни детей. Анимация – это игра, в которой дети могут придумывать и анимировать своих собственных персонажей, наделять их определенными характеристиками и разыгрывать различные ситуации из жизни или истории. Можно сказать, что детская анимация способствует их эмоциональному развитию, потому что они учатся осознавать свои собственные эмоции, чувствовать эмоции других и выражать их через рисунки, мультфильмы и высказывания.

Все дети, независимо от их характера и возраста, любят смотреть мультфильмы и персонажей, которые, кажется, живут своей собственной жизнью. Многие дети любят создавать свои собственные мультфильмы, в которых они придумывают свои собственные истории и персонажей.

Создание мультфильмов – это веселый, но сложный и длительный процесс, который учит детей таким навыкам, как добросовестность, концентрация, забота и, конечно же, творческое мышление.

Уроки искусства всегда играли особую роль в развитии и воспитании творческих талантов. Анимация, сочетающая теоретические и практические занятия, результатом которых является готовый продукт – детское произведение искусства – это прекрасная возможность развить творческие навыки. Благодаря анимации дети развивают сенсорные и моторные навыки использования рук, которые помогают им быстро и точно осваивать различные техники, воспринимать пропорции, характеристики трехмерных и плоских

форм, узоры, линии, пространственные отношения, цвета и движения, и, конечно, музыкальные навыки.

Рисование имеет долгую историю в нашей стране и во многих странах мира как форма детского творчества. Мультфильмы доступны и оригинальны, помогают примирить интересы взрослых и детей. Профессиональные педагоги очень заинтересованы в образовательном потенциале мультфильмов. Их интересует не только результат детского творчества в виде фильма, но, прежде всего, выражение и проявление детского творчества.

Известные исследователи и преподаватели, такие как В.Д. Шадриков, С.Л. Рубинштейн, В.Н. Дружинин, Н.С. Лейтес, Б.Г. Ананьев, В.А. Крутецкий активно изучали способности детей и внесли огромный вклад в развитие данной темы с разных точек зрения. Хотя этот вопрос, несомненно, важен, эта проблема недостаточно находит свою практическую реализацию в рамках традиционного образовательного процесса. Развитие творческих способностей детей посредством музыки лишь частично представлено в методической литературе и нуждается в дальнейшем исследовании.

Данное учебно-методическое пособие предназначено для учителей музыки. В учебно-методическом пособии рассматриваются вопросы теоретических и практических аспектов развития творческих способностей детей посредством использования инновационных технологий.

Работа над созданием видеороликов, а также озвучиванием мультфильмов предстает важным средством развития творческих способностей детей на уроках музыки. Авторы раскрыли специфику современных компьютерных программ-видеоредакторов для монтажа, выявили и обосновали содержание, формы и методы развития

творческих способностей детей в процессе озвучивания мультфильмов; подробно раскрыли алгоритм работы в программе видеоредактора MOVAVI.

1. РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ НА УРОКАХ МУЗЫКИ КАК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Определение терминов «творчество» и «творческие способности» является одной из основных проблем в современных психологических и педагогических исследованиях.

В.А. Сухомлинский отмечал, что «без творчества немислимо познание человеком своих сил, способностей, наклонностей; невозможно утверждение самоуважения, чуткого отношения личности к моральному влиянию коллектива» [45, с. 10].

Н.Г. Кузьмина, рассматривая творчество как объект творческой деятельности конкретного автора, пишет: «Творчество как деятельность, направленную на создание качественно новых качеств, характеризующихся оригинальностью, неповторимостью и социально-историческим своеобразием» [12, с. 20].

С.Г. Костюк акцентировал в творчестве «деятельность, которая ведет к созданию новых материальных или духовных ценностей» [9, с. 65].

Творчество как «деятельность по созданию чего-то нового и оригинального, которая включает в себя не только историю развития творческого художника, но и историю развития науки, искусства и т.д., и историю развития творческого художника» трактовал В.О. Моляко [19, с. 33].

Схожего мнения придерживается И.П. Гладилин, который определял творчество как «деятельность личности, целью которой является создание чего-то нового: воссоздание предметов, окружающего мира, выводов или чувств, которые живут и существуют только в личности» [3, с. 87].

По мнению Д.Б. Богоявленской, творчество – это деятельность человека, направленная на решение творческой задачи, требующая объективных (социальных, материальных) и субъективных (знаний, умений, навыков, способностей, творческого потенциала) условий, которые индивид должен принять и которые ведут к достижению новизны и оригинальности, смысла, личностного и социального прогресса [2, с. 98].

Н.Н. Андреев определяет творчество как самореализацию, самостоятельное решение проблем и задач, самостоятельное обнаружение закономерностей и связей между предметами и явлениями, продукт работы мозга, «на пути к открытию известных всем истин, на пути к открытию неизвестных всем истин» [1].

Анализ научной литературы показал, что близкое к понятию «творчество» понятие «креативность» ученые интерпретируют по-разному. Так, Т.В. Москалец, Т.И. Равлюк, Е.Н. Зверева, С.И. Баган считают, что креативность – это синтез свойств личности, характеризующихся степенью соответствия требованиям определенного вида творческой деятельности, что определяет эффективность этой деятельности.

В.Н. Дружин считает, что креативность – это особая психическая способность, которая выражается в умении выполнять интеллектуальные действия, выходящие за рамки требований, отклоняться от общепринятых норм, разрабатывать оригинальные идеи и находить практические способы решения проблем в процессе мышления [6, с. 11].

В литературе креативность часто называют «творчеством». Энциклопедия психологии (2007) определяет креативность как способность человека творить, выражающуюся в мыслях, общении,

эмоциях и действиях, способами, характерными для всего человека или отдельных его аспектов. Е.Р. Торренс и Т.М. Третьяк добавляют, что креативность можно определить, как способность генерировать новые и оригинальные идеи для эффективного решения проблем. Слова «творчество» и «креативность» можно считать тождественными, хотя они имеют общее значение [31].

В процессе занятия творчеством дети развивают свои творческие способности.

Психологи считают, что творческие способности детей зависят в первую очередь от их способности мыслить. По мнению известного американского ученого Дж. Гилфорда, для творческих людей характерно «дивергентное мышление», которое является основой творческого мышления и ключевым элементом творческих способностей [13].

Компонентами творческих способностей, по мнению ученых С.Ю. Лазарева, А.В. Петровского, Е.Ж. Фатеева являются творческое мышление и творческое воображение.

1. Творческое мышление – это мышление, результатом которого является открытие принципиально нового или усовершенствованного решения той или иной задачи. Творческое мышление направлено на создание новых идей (Пономарев, 1960). Главное для творческого мышления – умение охватить действительность во всех ее отношениях, а не только в тех, которые закреплены в привычных понятиях и представлениях.

2. Творческое воображение – это способность человека к построению новых образов посредством переработки психических компонентов, которые были приобретены в прошлом опыте.

В возрасте 4-5 лет формируются предпосылки развития творческого воображения. К ним относится обогащение опыта ребенка и

развитие представлений, появление ступенчатого планирования, благодаря которому развивается возможность направленного словесного творчества [44].

Л.Л. Малинская подчеркивает, что творческий потенциал ребенка определяется не только мышлением, но и другими психологическими явлениями: сознанием, интуицией, воображением, импульсами, эмоциями, памятью, волей и т.д., творческий потенциал ребенка определяется не только мышлением, но и другими психологическими явлениями. Автор выделяет три элемента творчества. Первый связан с мотивацией и выражается в интересах и склонностях, второй относится к темпераменту и выражается в эмоциях, а третий описывает умственные способности человека [14, с. 46].

А.В. Моляко, соглашаясь с автором, который ранее комментировал элементы творческих способностей, дополняет их структуру следующими компонентами: способность к саморегуляции и способность к самооценке [19, с. 32].

Помимо воображения и творческого мышления, П.В. Гладилина также включает в общую структуру детского творчества хорошо развитую память и моторную точность [3, с. 32].

По мнению Т.В. Кудрявцева и многих других авторов, структура креативности состоит из следующих элементов: доминирующая роль познавательной мотивации; творческий поиск, который выражается в открытии нового, формулировке проблем и решений; способность находить оригинальные решения; способность прогнозировать и предвидеть; способность создавать идеальные нормы, включая высокие эстетические, моральные и интеллектуальные суждения [17, с. 132].

Н.В. Кузьмина рассматривает психомоторную активность как часть творческих способностей ребенка и определяет разум как совокупность

движений, действий, мышления и энергетического потенциала человека. Автор считает, что оптимальное состояние психики (мышление, эмоции, воображение) и тела (энергетический потенциал, психомоторные способности) и гармоничное развитие всех этих частей являются главными предпосылками для функционирования творческого механизма. Только таким образом мышление, эмоции и воображение могут открывать новые задачи, решать их психомоторно и стимулировать энергетический потенциал к действию [12].

Психомоторные способности включают воспроизведение временных, динамических и пространственных параметров, дифференциацию временных, динамических и пространственных усилий, изменение напряжения мышечных групп во время координационных упражнений и в различных условиях. Критериями психомоторного развития являются динамика контроля новых движений и двигательных действий, их точность, пластичность и рациональность, экономичность, точность, быстрота, или показатели их контроля: скорость и сила; масса и точность; выразительность, целостность, гармоничность, эстетичность; ловкость [5].

Человеческие эмоции выражаются в наших отношениях с внешним миром. По мнению Н.В. Кузьминой [12], показателями проявления эмоций являются способность сравнивать объекты или их качества, оценка человеком своего отношения к объекту, готовность вести себя определенным образом.

Продукты творческого воображения – это синтез различных отражений (образов, мыслей) в единое целое.

Основным показателем является воображение, которое отражает действие, которого еще нет [30].

В.О. Молако определяет показатели интеллектуального развития детей как часть их творческих способностей. Это: скорость усвоения нового материала; способность к анализу и синтезу; экономичность ума (рациональность, объективная простота в решении проблем, поиск наилучшего решения); независимость ума (способность справляться с трудностями в работе без посторонней помощи); гибкость ума (способность менять образ действий в зависимости от ситуации) [19].

И.Н. Селиванов перечисляет следующие качества, предполагающие наличие творческих способностей: спонтанность, воображение, разнообразие, случайность, гибкость и оригинальность мышления, интуитивное генерирование идей, использование подсознания при решении проблем, непредсказуемость и внезапность идей, эпизодическое возникновение противоречий как результат творческих гипотез [27].

Согласно Э.П. Торренсу и Дж. Гилфорду, критериями творческого развития детей являются: продуктивность мышления (количество представленных идей); гибкость мышления (количество ответов в различных категориях, количество изменений точки зрения на темы); оригинальность (оригинальность относится к идеям, которые отличаются от очевидных, тривиальных или устоявшихся идей; также учитывается частота использования); внимание к деталям (измеряется способностью выделять и описывать важные детали при представлении новых идей) [43].

Таким образом, не существует четкого определения «творчества» и единого подхода к его созданию. Однако большинство исследователей считают, что суть креативности заключается в способности генерировать новые и оригинальные идеи для эффективного решения проблем [40].

Для определения развития и динамики детского творчества следует обратить внимание на показатели креативности личности, которыми, на наш взгляд, являются: инновационность, скорость и гибкость мышления, оригинальность мышления; способность сравнивать объекты или их характеристики, оценивать свое отношение к чему-либо, склонность действовать одним способом, а не другим; воображение; мотивация, творческая самостоятельность, потребность использовать творческие способности в длительной деятельности; стремление к самореализации, способность мыслить по-новому, мастерство [34].

Творческие способности развиваются на всех этапах детства, поэтому полезно учить детей творчески мыслить с раннего возраста, так как ясли знакомят их с формами творческой деятельности, которые они будут использовать позже в жизни. Врожденная открытость ребенка к новому, любопытство, чувствительность, нежность, живое воображение, образное мышление и активное взаимодействие с окружающим миром способствуют развитию творческих способностей [36].

Некоторые психологи считают, что творческие способности детей еще недостаточно развиты. Например, В.М. Теплов считает, что творческое мышление не характерно для детей 5-6 лет. Это происходит потому, что они не могут обобщать. Для них дедуктивная форма обобщения невозможна. В этом возрасте дети могут составить мнение об общей ситуации только на основе определенных фактов, что означает, что их мышление переходит от конкретной индукции к обобщению [25].

Задача учителя – распознать и поощрить индивидуальное творчество ребенка. Оригинальное и независимое мышление, воображение и находчивость. Особенности творческого развития

ребенка зависят от ряда факторов: возрастных и психологических особенностей ребенка, его индивидуальности, богатства жизненного опыта, способности концентрироваться на задании, характера планирования работы, взаимоотношений с учителями и сверстниками [35].

При наличии этих факторов ребенок с большей вероятностью будет заниматься творческой деятельностью, потому что «каждый ребенок – потенциальный художник». По мнению психологов Н.С. Лейтеса, А.В. Петровского, С.К. Шандрука, в творческом развитии важную роль играют личностные и темпераментные черты: активность, эмоциональность, моторика, импульсивность, интеллектуальный риск, амбициозность, решительность, независимость, оригинальность, активность и т. д. Потенциал ребенка к творчеству выше, если у него есть способности к творческому развитию [37].

Исследователи считают, что важнейшими предпосылками для развития творческого таланта ребенка является сочетание внешних и внутренних факторов, генетической предрасположенности и условий окружающей среды. Высокий уровень креативности может быть поднят на еще более высокий уровень при правильных условиях, в то время как низкий уровень креативности может быть стимулирован с помощью правильных образовательных инструментов и методов [27].

Для стимулирования детского творчества в учебной деятельности можно использовать ряд предложений и приемов:

- признание абсолютной ценности человека;
- создание среды и подхода, поощряющего широкий спектр творческой деятельности;
- поощрение и создание среды, поддерживающей творчество и способствующей творчеству, предоставляя ребенку свободу в выборе

занятий, разнообразии видов деятельности, продолжительности урока, выборе творческого метода и т.д.

- развитие творческих качеств ребенка, таких как эмоциональность, воображение, креативность, эстетический вкус [28].

Методы и инструменты, стимулирующие творчество и позволяющие избежать негативных последствий критики: сравнительное сравнение (аналогия), когда процесс или явление сравнивается с более простым и понятным процессом. Этот инструмент используется для решения головоломок, пословиц, поговорок, мозгового штурма и групповых задач [39].

Метод «мозгового штурма» был разработан А. Осборном, который предлагает разделить процесс (принятия решения) на следующие этапы: формулирование гипотезы, оценка гипотезы и анализ гипотезы. Процесс мозгового штурма проходит в обстановке, где критика запрещена и где приветствуются любые идеи, в том числе абсурдные и нелепые. Мозговой штурм помогает находить все более оригинальные решения проблем; это метод комбинаторного анализа. Она основана на матрице комбинаций двух наборов фактов (свойств объектов или самих объектов) [22].

Для развития творческих способностей детей предлагаются следующие нетипичные задания:

- создание и решение учебных задач с использованием материалов из окружающего мира и фольклора;
- выполнение упражнений, развивающих способность строить предположения, формировать гипотезы и доказывать утверждения;
- включение в учебную программу комбинаторных и логических упражнений;
- выполнение сложных заданий;

- включение нетипичных заданий (например, для развития интеллекта, включая головоломки, рассказы, рифмованные задания, игры, тематические головоломки, творческие задания) [24].

Другие способы развития детского творчества:

1. Проблемное обучение – это форма обучения, которая предполагает решение проблем разного уровня и сложности, требующая от учащихся приобретения новых знаний и методов, участия в деятельности под руководством и управлением учителя, и развивающая продуктивное мышление, творчество, мотивацию, воображение, познавательные и интеллектуальные эмоции. В его основе лежит практическое задание.

2. Использование методов и приемов работы, таких как объектно-ориентированный метод, разрушительный метод.

3. Театральность, эвристическая дискуссия [17].

К различным видам помощи детям при выполнении творческих заданий относятся следующие: подробное объяснение творческого задания; ссылка на уже выполненное аналогичное задание; последовательность шагов; объяснение порядка выполнения задания; учитель, участвующий в выполнении нетипичного задания; дополнение задания картинкой или схемой; простая помощь в выполнении творческого задания до его выполнения; элементы, основанные на теоретических рекомендациях; подсказки; помощь в решении; напоминания [21].

Дети часто боятся и подавляют свое творческое воображение, теряя желание экспериментировать и совершать открытия. Это не означает, что у них нет таланта, но означает, что они неправильно используют свой творческий потенциал. Творческие способности детей можно развивать через любую деятельность: рисовать, строить,

собирать, играть самостоятельно. Важно, чтобы учитель выбирал средства стимулирования творчества в соответствии с индивидуальными и возрастными особенностями детей. Концерты и театральные представления дают детям возможность выразить свои творческие способности. На концерте ребенок может спеть песню, прочитать стихотворение или показать сценку. Таким образом, они могут показать свои таланты родителям и учителям и получить похвалу [50].

Детство является чувствительным периодом для развития творческих способностей, когда физиология и психика человека быстро меняются. Изобразительное, музыкальное и драматическое искусство играют важную роль в развитии творческих способностей детей. Нетипичные задания и проблемно-ориентированное обучение также способствуют развитию творческих способностей детей. Дети должны быть мотивированы развивать свои творческие способности, ставить цели и достигать их. Этому способствует, например, участие детей в концертной деятельности [49].

Музыкальное творчество детей может принимать различные формы. Простой способ развития творческих способностей заключается в том, чтобы дети с энтузиазмом создавали свою собственную интерпретацию песни, отголоски и вариации песни, свою версию песни, свои инструментальные аккомпанементы, свои вокальные упражнения и т.д. Творческие способности детей можно поощрять, используя разнообразные музыкальные и немзыкальные материалы.

Детское творчество может принимать различные формы – драматическую, литературную, художественную и особенно музыкальную. Творческая литературная деятельность включает: выбор или написание музыкальных композиций, музыкальных рисунков,

скульптур, произведений с музыкально-эстетической тематикой, сказок и легенд [20].

Примерами творческой деятельности являются следующие: рисование музыкальных мотивов, изготовление глиняных фигурок и предметов по мотивам музыкальных сюжетов, пьес и песен; организация концертов и программ музыкальных представлений; дизайн костюмов для оперы, балета и музыкального театра; сценография, музыкальная адаптация: передача образа и характера музыкального произведения. Изобразительное искусство для развития эмоционального отклика ребенка на музыку: визуализация образов и персонажей музыкального произведения.

Творческими заданиями на уроке музыки могут быть задания, выполняемые на основе мелодии, так называемая мелодическая импровизация. Примерами таких заданий могут выступать следующие комбинации:

- лирика, фразы и мелодические фразы;
- импровизация введения и заключения;
- диалог между учителем и учениками (речитатив);
- наложение пения: один ученик или учитель предлагает мелодию (фразу, интонацию), другой повторяет ее, меняя темп, высоту тона и динамику;
- «вопрос-ответ» (задание должно быть четко определено: на одной и той же ноте, на фиксированной высоте тона, мелодия постепенно увеличивается или уменьшается, сохраняется ритмический рисунок или вводится новый ритм и т.д.);
- ритмическая и мелодическая импровизация (народный или джазовый стиль);
- импровизация на песни или мелодии [4].

Музыкальная импровизация включает инструментальную, вокальную, танцевальную, двигательную, драматическую и театральную деятельность в следующих видах творческой деятельности: исполнение и репетиция песен, песенные игры, песни и коллективное рассказывание историй [18].

Приведем примеры. Речевая импровизация начинается с определения эмоционально-образного характера и настроения стихотворения и перевода его содержания в подходящую речевую интонацию (радостная интонация, светлая интонация, грустная интонация, мрачная интонация и т.д.). Следующий этап поэтической импровизации - ритмическая декламация (чтение в собственном ритме) (примеры из детской литературы, детских рассказов).

Песенная импровизация может стать пропуском к обучению пению, поскольку дети открывают для себя мелодию текста. Дети могут импровизировать со словами, вести музыкальные диалоги между детьми и педагогами, в парах, между солистами и всей группой [23].

В инструментальной импровизации используются простые инструменты: перкуссия и ритмическое сопровождение для композиции, песни, музыкального повествования, вокальной импровизации; перкуссия используется для усиления мелодии песен [11].

Творческие занятия детей с помощью музыки можно организовать в группах. Например, когда дети слушают «Элегию» Н.В. Лысенко, они должны проанализировать композицию и решить соответствующее групповое задание:

- «Литературные герои» - послушать музыкальный фрагмент и выбрать стихи;
- «Исполнители» - описать мелодию произведения и определить «цвет» музыки;

- «Анализ» - описание характера музыки, средств выразительности, которые композитор использовал для создания образа [8].

На уроках музыки дети могут быть разделены на разные группы:

- «Певцы» - художественная интерпретация песен;
- «Инструменталисты» - игра на ударно-шумовых инструментах;
- «Музыкальные критики» - анализ выступления своих коллег [6].

Метод «игровой коробки» может быть эффективно использован для развития творческих способностей детей. Дети должны положить в коробку группу инструментов: духовые, струнные, ударные или народные инструменты. Каждый участник должен назвать вслух один инструмент, имитировать его звучание и положить его изображение в коробку. Ящик можно заполнить музыкальными терминами, жанрами и стилями. «Музыкальные головоломки» - это метод, который развивает способность быстро и бегло работать в группе сверстников и стимулирует творческое мышление. На карточках написаны случайные слова, которые вы должны записать на листе бумаги и превратить в предложение (ваш результат зависит от того, уложитесь ли вы в отведенное время) [10].

«Импровизация» предназначена для развития творческих способностей вашего ребенка. В нем используются все виды музыкальной деятельности детей: ответы на вопросы, художественное интонирование, оркестровка и инсценировка. Дети любят изобретать, комбинировать и создавать. Дети могут найти свою собственную мелодию или интонацию и спеть ее другим. Детям можно дать «интонационное зерно» и предложить по очереди брать маленькое «зернышко», чтобы «развить» всю фразу песни, стараясь сохранить исходную интонацию [4]. Например, при исполнении песни ребенок

должен проводить разные линии, например: мягкие и волнистые – чтобы мелодия была мягкой и спокойной; плавные и четкие – чтобы мелодия была ясной; сухие – чтобы мелодия была легкой и изящной. Линии могут быть любого цвета, который лучше всего соответствует настроению исполняемого произведения, например: линия-результат прослушивания произведения Э. Грига «Весной»; линия-результат прослушивания произведения Ж. Бизе «Марш Тореадора»; линия-результат прослушивания произведения Р. Шумана «Веселый крестьянин» [23].

Четкое и простое распределение заданий помогает учителю и детям достичь хороших результатов. Примеры следующих заданий направлены на развитие творческих способностей и логического мышления детей [16].

Дети делятся на группы художников, хореографов и дирижеров или музыкантов. У каждой группы свои задания, они разнообразны. Например, группа художников получает следующие задания: внимательно прослушать музыкальное произведение; выбрать тему рисунка, цветовую гамму; презентовать работу, комментируя. Хореографическая группа - внимательно прослушать музыкальное произведение; подобрать и показать несколько танцевальных движений; уметь объяснить характер движений. Группа дирижеров и музыкантов/исполнителей - внимательно прослушать музыкальное произведение; найти сильную долю, определить размер, выбрать музыкальные инструменты; презентовать работу; прокомментировать [4].

Это позволяет учителю использовать музыку для развития творческих способностей ребенка. Для этого она может использовать различные методы и приемы. Для того чтобы развивать творческие

способности детей посредством музыки, учителю необходим индивидуальный подход и педагогические знания. Раскрытие учителем эмоциональной стороны музыки имеет большое значение для развития творческих способностей детей. Методика развития детского творчества через музыку предполагает нетрадиционную структуру традиционных и нетрадиционных видов деятельности: различные игровые формы, групповая работа, ролевые игры и т.д. Необходимость для педагога уметь выявлять творческий потенциал ребенка и развивать его. Эти формы деятельности стимулируют творческие способности детей.

2. КОМПЬЮТЕРНЫЕ ПРОГРАММЫ-ВИДЕОРЕДАКТОРЫ ДЛЯ МОНТАЖА: ОСОБЕННОСТИ, АЛГОРИТМЫ РАБОТЫ

В последнее время росту современной видеоиндустрии способствовали несколько важных факторов.

Во-первых, увеличилось пространство на жестком диске и скорость процессора. Даже при использовании стандартных алгоритмов сжатия (подробнее о нестандартных алгоритмах ниже) час видео может занять несколько гигабайт места на жестком диске. При редактировании и создании спецэффектов время редактирования/просмотра часто может быть больше, чем фактическое время работы (это время напрямую зависит от процессора).

Во-вторых, цифровой видеовход. В аналоговую эпоху изображения можно было перенести на компьютер (с аналоговой камеры или видеоплеера) только с помощью специальных карт сканирования, которые были доступны не всем из-за их высокой стоимости [42]. В настоящее время появилась возможность записывать видеопотоки в цифровом виде, и все, что необходимо для подключения цифровой камеры к компьютеру, - это недорогой контроллер Fire Wire (IEEE 1394). Эти контроллеры часто поставляются вместе с цифровыми камерами, но в настоящее время они также интегрированы в материнскую плату. Переход на цифровые технологии не только улучшает качество изображения (аналоговые камеры раньше были очень плохими), но и предлагает пользователям множество новых возможностей. Одним из них является возможность передачи изображений с цифровой камеры на компьютер, что позволяет автоматически разделить пленку на отдельные кадры, которые можно обрабатывать, как блоки в детском конструкторе [46, с. 10].

Третья причина «революции цифрового видео» - это, конечно же, разработка новых алгоритмов сжатия изображений. Алгоритм сжатия MPEG-1 еще не получил широкого распространения и известен только по видеокассетам. Этот алгоритм был недостаточно качественным, а сжатые файлы занимали слишком много места. Также неадекватным является новый алгоритм MPEG-2, разработанный для формата DVD, который все еще больше подходит для высококачественного видео. Хотя новая технология обеспечивала очень чистый многоканальный звук, «квадраты», вызванные сжатием предыдущих алгоритмов, исчезли. Но у него были и свои недостатки: экранное время по-прежнему требовало 1,5-2 GB.

Ситуация изменилась в 2000 году, когда компания Microsoft разработала совершенно новый кодек, предназначенный специально для высокой степени сжатия. Новый формат получил официальное название MPEG-4, а новый алгоритм позволил записывать до 1,5 часов высококачественного видео на 650-700 мегабайт, что соответствует размеру стандартного CD-ROM диска.

Эти три элемента произвели революцию в мультимедиа и привели к дальнейшему развитию видео.

Рассмотрим основную терминологию, связанную с раскрытием поставленной в данном исследовании задачи выявления особенностей компьютерных программы-видеоредакторы для монтажа: особенности, алгоритмы работы.

Видеоредактор – это набор инструментов, позволяющий редактировать видео на компьютере, позволяет манипулировать видеофайлами с помощью инструментов и функций.

Видеоредактор обычно создает проект, который работает с вашим видео. В данном случае проект – это совокупность всех настроек и

изменений приложения, сохраненных в отдельном файле проекта. Файл проекта содержит подробную информацию обо всех изменениях, внесенных в видео и аудиоклипы, использованных эффектах и фильтрах, а также список медиафайлов, использованных при редактировании. Файл проекта можно открывать и редактировать, но все ранее использованные медиафайлы должны быть доступны по путям, сохраненным в проекте. В противном случае программа сообщит вам, что файл не может быть найден. В некоторых приложениях есть возможность сохранить все исходные файлы непосредственно в проекте. В этом случае вам не нужно следить за тем, чтобы файлы сохранялись на своих местах, но вам может понадобиться дополнительное место для копирования всех файлов.

Видеомонтаж – это работа, которую профессионалы выполняют после создания отснятого материала, используя специально разработанное программное обеспечение. Он представляет собой процесс создания окончательного видео из отснятого материала. При монтаже видео профессионал удаляет неуместные моменты, переставляет сцены, исправляет ошибки в отснятом материале и редактирует звук. Видео оснащено камерой, открывающими и закрывающими титрами, субтитрами, калибровкой скорости и музыкой.

Видеомонтаж – это, прежде всего, искусство простого комбинирования видеоматериалов для создания впечатляющего видео. Видеоредактор можно сравнить с художником, создающим мозаику. Сегодня в мире существует множество программ для редактирования видео, но не все они так просты в использовании, как Movavi. Все, что вам нужно для создания видео, – это камера и компьютер для его редактирования [47].

Видеосъемка перестала быть процессом работы профессионалов, а стала повседневной жизнью людей, в том числе и подрастающего поколения, школьников. Использование новых информационных технологий в образовании – один из важнейших аспектов, который улучшает и совершенствует процесс обучения, обогащает арсенал методических средств и приемов, разнообразит методы работы и делает обучение более интересным и запоминающимся для учащихся. Учителя стремятся удовлетворить растущие потребности учеников, внедряя новые методы обучения.

Одним из инновационных способов является создание видеороликов или видеоуроков [29]. Визуальный материал делает обучение более интересным и понятным. Это важно не только для учеников начальной школы, но и для учеников средней школы [38].

Существует множество программ для создания и редактирования видео, однако самой популярной программой, которую часто используют педагоги при подготовке к урокам и внеклассным мероприятиям в школах является Movavi. Данная программа проста в использовании, в связи с этим даже учащийся младших классов способен ее изучить и работать в ней. Ниже мы рассмотрим ее особенности более подробно.

Рассмотрим другие программы-видеоредакторы. Существует огромное количество программ для видеомонтажа, как профессиональных, так и для обычного пользования. А.В. Губтор – известный программист и предприниматель сформировал список самых популярных и понятных программ для видео монтажа. «Мой совет для новичков, нацеленных на долгосрочную работу по обработке видео, с самого начала работайте с профессиональной программой, со временем научитесь и привыкнете. Дело в том, что основы работы,

интерфейс и функционал всех данных программ очень схож» - говорит сам автор. Доступные программы, по мнению А.В. Губтора:

1. MovaviVideoEditor. На базе операционных систем Windows XP/Vista/ 7/8/10, имеются продукты для Mac.

Работает с большинством форматов: AVI, MOV, MP4, MP3, WMA и прочих. С её помощью можно оцифровывать видеокассеты и видео с ТВ-тюнеров. Включает разнообразные эффекты и фильтры. Интерфейс на русском языке.

2. AvidMediaComposer. Именно она обрабатывает популярнейшие фантастические фильмы, например, «Трансформеры», «Мстители», «Человек-паук», «Стражи Галактики». Многообразие спецэффектов. Но для обычного использования профессионалы советуют обратиться к более простым программам. Интерфейс на английском языке.

3. Pinnacle Studio — инструмент для профессионального видео редактирования. Программа для монтажа фильмов, добавления аудио, звуковых эффектов, включая личные рассказы, анимацию, а также еще масса различных примочек. Работает со всеми известными форматами. Интерфейс на русском языке.

4. CorelVideoStudioPro — достойнейшая и легкая программа, с которой справится даже новичок.

Как уже отмечалось выше, для создания и редактирования видео существует большое количество программ, однако для использования на уроках музыки, более доступной и понятной является программа Movavi. Остановимся на ее особенностях подробнее.

«Movavi» - это компьютерная программа, созданная в 2004 году российской компанией Movavi. Эта небольшая программа включает всего несколько бесплатных эффектов, но этих возможностей

достаточно для создания фильмов и анимации. С помощью этой программы вы можете проектировать, создавать и обрезать короткометражные фильмы. Все, что вам нужно для работы с ним, - это компьютерная мышь и другое оборудование. Это программное обеспечение позволяет добавлять музыку, субтитры, звуковую дорожку и спецэффекты. Его легко использовать в домашних условиях.

Это небольшая программа для редактирования и монтажа видео для начинающих – это программное обеспечение поставляется с некоторыми операционными системами и при необходимости может быть загружено бесплатно.

Рассмотрим принципы работы программы Movavi.

При запуске программы, мы увидим пользовательский интерфейс. В левой части программы можно найти опции для импорта аудио, видео и графических файлов. Ниже находится временная шкала, где можно редактировать эти элементы.

В центре окна находится область под названием «Коллекции», где находятся все добавленные файлы, переходы и видеоанимации. Если нужно работать с ними, необходимо будет перетащить их в историю и отредактировать.

Рассмотрим алгоритм работы при создании фильма или видео в этом приложении.

Первый шаг – загрузить отснятый материал.

Добавление файлов в Windows Movie Maker. Здесь можно добавлять не только клипы, снятые с камеры, но и ранее записанные клипы, хранящиеся на съемных носителях (дискетах) и на жестком диске компьютера.

Добавленные клипы собраны в отдельные файлы, которые можно разделить на клипы. Можно добавлять аудиофайлы в форматах WAV, MP3 и других.

После импорта все файлы появляются в коллекциях в виде отдельных объектов или папок. Есть возможность переместить все элементы в папку для быстрого доступа.

Второй шаг – создание сценария и обработка отснятого материала. После добавления всех файлов, необходимо рассортировать их по коллекциям перед обработкой. Раскадровка расположена в нижней части рабочей области. Эта область напоминает разрезанную фотопленку. Сегменты располагаются в нужном порядке, а между ними можно добавлять эффекты и анимацию. Используйте мышь, чтобы добавить сегменты в раскадровку. В Movie Maker клип перемещается на временную шкалу и добавляются субтитры.

Третий шаг - добавление текста.

Редактор имеет функции для добавления субтитров, которые можно разместить в середине, в начале или в конце фильма. При необходимости ими можно управлять во время записи видео. Встроенный редактор заголовков позволяет создавать заголовки и изменять стиль шрифта, размер шрифта, фон, ширину и интервал между текстами. Когда титры появляются в кадре, к ним можно добавить дополнительные эффекты.

Четвертый шаг – сохранение проекта.

Результат можно сохранить на компьютере, на флеш-накопителе, загрузить на веб-сайт или создать с помощью цифровой камеры. Для этого необходимо нажать на кнопку «Сохранить проект», чтобы открыть мастер, где можно указать имя изображения, желаемое качество и папку назначения.

Рассмотрим пошаговый пример создания видео в Movavi:

1. Запуск приложения Movavi Video Editor. Чтобы добавить изображения, видео и аудиофайлы в проект, необходимо поместить их на временную шкалу или воспользоваться кнопкой «Добавить файлы». Используем временную шкалу, чтобы проверить расположение файлов и изменить их расположение.

2. Использование инструмента «Ножницы», чтобы удалить ненужные части видео. Для этого необходимо поместить курсор временной шкалы в начало нежелательного сегмента и нажать кнопку «Ножницы». Аналогичное действие нужно будет сделать в конце удаленного сегмента. Затем щелкнуть на получившейся области и нажать «Delete», чтобы удалить.

3. Добавляя переходы, можно устранить переходы между страницами. Для этого необходимо выбрать вкладку «Переходы» в меню инструментов. В открывшемся окне выбрать нужный переход и «перетащить» его между слайдами.

4. К видео можно добавлять эффекты и текст. Для этого нужно использовать одну из вкладок «Переходы» на панели инструментов. Выбрав шаблон из библиотеки Movavi, «перетащить» его на временную шкалу. При этом фильтры добавляются непосредственно в кадры, текст добавляется на отдельную дорожку.

5. Также возможно добавить музыку к своему видео. «Перетащив» музыку с компьютера на звуковую дорожку, «бросить» ее на временную шкалу. Здесь существует возможность записывать звук с помощью кнопки микрофона над временной шкалой.

6. Запись видео осуществляется при нажатии кнопки «Сохранить». Открывается окно «Сохранить проект». Здесь есть возможность выбрать формат, в котором хотим записать видео.

Как и все программы, Movavi имеет свои плюсы и минусы. К положительным чертам программы можно отнести следующие:

1. Доступность программы: поскольку Windows является наиболее распространенной в мире, Movavi есть на большинстве компьютеров;
2. Программа Movavi имеет простой и интуитивно понятный пользовательский интерфейс на русском языке.

Минусами видеоредактора Movavi, на наш взгляд, являются следующие:

1. Movavi – это нестабильное приложение, которое может отключить пользователя в любой момент и не имеет видимой зависимости от пользователя или компьютера.
2. Видео Movavi можно сохранять только в формате «wmv». Это может привести к потере качества видео или невозможности открыть видео на некоторых компьютерах.
3. По умолчанию Movavi поддерживает только несколько форматов, которые можно импортировать в проект. В некоторых случаях это может сделать приложение Movavi очень непригодным для использования.

Данное программное обеспечение идеально подходит для создания небольших презентаций, приветственных и других базовых видеороликов. В большинстве случаев его не нужно устанавливать, и у новичков это не потребует много времени и усилий, чтобы научиться им пользоваться.

3. СОДЕРЖАНИЕ, ФОРМЫ И МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОЗВУЧИВАНИЯ МУЛЬТФИЛЬМОВ

Включение элементов мультипликации в образовательный процесс помогает детям развивать свои творческие способности. Образовательная ценность анимации как вида современного искусства заключается, прежде всего, в целостном развитии личности. Это также помогает совместить интересы взрослых и детей и провести различие между доступностью и оригинальностью.

В процессе создания анимации дети научатся использовать такие инструменты, как сканеры, микрофоны, аудиоманитофоны, проекторы, планшеты и интерактивные доски для создания анимационных фильмов. Это даст им возможность научиться быстро, ориентироваться в программном обеспечении и приложениях, а также пользоваться цифровыми фотоаппаратами и видеокамерами.

Анимация – это групповой творческий процесс. Как и во взрослой анимации, дети пробуют себя в разных ролях: оператора, режиссера, аниматора, сценариста и т.д. В ходе этого процесса участники делятся на роли и задачи в соответствии с конкретными заданиями, такими как написание сценария, подбор изображений, анимация, монтаж, подбор музыки и звуковое оформление.

В течение урока дети постепенно создают свой собственный мини-фильм. Каждое творение уникально и неповторимо. Дети узнают, что такое «Stop motion» (техника, которой уже более 100 лет, но она по-прежнему современна и актуальна). «Stop motion» используется в рекламе, анимации, музыкальных клипах и видеоарте. Он основан на последовательности снимков, сделанных камерой и объединенных в

видеокадр. Количество кадров может варьироваться в зависимости от объекта съемки и используемой техники (выражение изображения в небольшом количестве кадров).

Используя графическую программу «Paint», интерактивную доску и маркеры, дети могут создавать рамки, рисовать на бумаге.

В процессе создания мультипликации для развития творческих способностей детей в учебный процесс предлагается внедрить следующие методы:

1. Игровые (языковые игры, драматические игры, ролевые игры, творческие игры, использование небольших игрушек);
2. Визуальные (спектакли, фильмы, мультфильмы, иллюстрации);
3. Устные (объяснять, рассказывать, описывать, стимулировать, задавать вопросы, петь, придумывать песни);
4. Практические (создание самостоятельных анимационных историй, совместная анимация, создание персонажей и сценариев, написание сценариев, дубляж);
5. Исследовательский элемент (дети самостоятельно исследуют творческие методы).

Создавая фильм, обучающийся может попробовать себя в роли писателя, сценариста, актера, художника, аниматора, журналиста. Так, в игровой форме дети получают новые знания и умения, что способствует росту самооценки ребенка. В рисунках и эскизах дети выражают себя, эмоции, стараются довести свой творческий продукт до совершенства.

Роль учителя в процессе анимации заключается в создании среды, в которой ребенок может выразить себя, которая помогает ему развиваться как художнику, творцу.

Рассмотрим этапы работы по созданию и редактированию мультфильма.

Таблица 1

Этапы работы по созданию мультфильма

№	Компонент	Содержание	Алгоритм деятельности
1	Алгоритм деятельности	Определение идеи мультипликационного фильма, сюжета и сценария	Выбор известного/ понравившегося / популярного/ собственного сочиненного стихотворения / сказки / истории
2	Линия (графика)	Определение персонажей и декораций	Подготовка к съемкам анимационного фильма, распределение задач, создание персонажей, подготовка и продумывание сценариев
3	Цвет (живопись)	Подготовка декораций и фона	Оформление декораций: роспись заставок. Чем более детально проработаны декорации, тем более естественным получится мультфильм
4	Установка декораций на площадке для съемки	Подготовка декораций и фона	Подготовка сцены для съемок. Очень важно продумать расстановку всех декораций для более качественной общей картины сцены
5	Движение (театр)	Съемка мультфильма – в среднем 200-300 кадров (фотографий)	Запись мультфильма - анимация (один ребенок, выполняющий роль оператора, занимает место у видеокамеры или фотоаппарата (всегда установленного на штативе), другие участники выполняют действия в кадре, переставляя персонажей и декорации в соответствии с задуманным действием): - объекты, которые находятся в кадре и (фон) не должны двигаться, без особых указаний оператора; - декорации могут меняться (если подует ветер, дерево будет качаться, листья будут летать); - отсутствие во время съемок посторонних предметов, рук аниматора, теней или лишних фигур. - условия, необходимые для четкого движения фигур: камера должна оставаться неподвижной (желательно на штативе), чтобы изображения не уменьшались и не увеличивались.

6	Звук (шумы, музыка, речь)	Монтаж	Монтаж анимационного фильма осуществляется на компьютере (весь отснятый материал переносится на компьютер, проверяются и удаляются ненужные кадры), необходимо соблюдать следующие условия - в секунду кадров должно быть больше, чтобы движения персонажей были плавными; чем их меньше, тем больше рывков. Расчет времени: нужно 4 кадра в секунду, иногда 1 (зависит от программы). Следовательно, за одну минуту необходимо сменить 60 кадров - комбинация движения фигур. Например, поднятая рука - можно сделать 2-3 снимка, а затем повторить их. Вторая часть работы озвучивание: - дети по очереди записывают закадровый голос и произносят свой текст в нужной рамке: - текст может быть записан короткими отрывками; - дубляж должен производиться в полной тишине и без посторонних звуков; - используют (при необходимости) звуковые эффекты (шум прибора, скрип двери, стук в окно). Последний этап - фоновая музыка (наложение отснятого материала на музыку) и титры.

Этапы создания анимационного фильма с участием детей:

1. Создание творческой команды. Дети в группе могут быть одного или разного возраста. Оптимальное количество человек в группе – 5-6. Иногда родители также помогают создавать мультфильмы.
2. Ознакомительная сессия. На этом этапе осуществляется просмотр мультфильмов, дети рассказывают о своих любимых мультфильмах, беседа о «Истории возникновения мультфильмов»,

объясняются термины «анимация» и «мультфильм» и знакомство с процессом создания мультфильма.

3. Выбор работы. Для анимации понадобятся не большие произведения: стихи и сказки. После прочтения стихов и сказок и выбирают произведения, которые кажутся им наиболее интересными и подходящими для анимации. На следующем этапе дети рассказывают об авторе произведения, обсуждают его работу и жанр произведения, а затем анализируют само произведение. Дети самостоятельно прочитают книгу, определяют персонажей и обсуждают их характер.

4. Написание сценария. После выбора стихотворения детям предлагают различные варианты развития сюжета на экране и обсуждают, сколько, по их мнению, должно быть персонажей и каким должен быть фон. Распределение раскадровки и выбор развития сюжета для персонажей. Создание анимационного фильма – это командная работа, поэтому каждый должен высказать свое видение предстоящего мультфильма и свое мнение о персонажах. Иногда дети спорят, поэтому важно выслушать каждого ребенка и вместе найти компромисс.

5. Подготовка фона и пейзажа. Сначала дети рисуют эскизы, а затем переносят их на бумагу формата А3. Рисование фонов – это длительный процесс. На него уделяется большая часть времени на занятии.

6. Создание фонов. После того, как фоны будут готовы, детям предлагают создать персонажа. Для этого нужно создать эскиз, а после, выбрав наиболее удачный, приступить к подготовке персонажа к съемке.

7. Создание мультфильма. Это завершающий этап, где важнее всего работа в команде. Дети двигают фигурки, декорации, свет и совершают съемку.

Для съемки качественного, мультипликационного фильма камера должна обладать следующими характеристиками:

- 1) функция покадровой записи;
- 2) функция реверса;
- 3) счетчик, регистрирующий количество сделанных снимков.

8. Редактирование. Все записанные кадры должны быть объединены в специальной компьютерной программе. Самой простой и доступной программой для редактирования фильмов является Movavi Maker для платформ Windows. Рекомендуется сохранять все имеющиеся фотографии и аудиозаписи в одной папке.

9. Дубляж. Запись звука может быть сделана с помощью стандартной программы записи звука Movavi.

При озвучивании мультфильма автор работает с тремя основными типами звуков: голос, музыка и звуки.

Голос отвечает за смысл повествования, настроение и персонажей. Дети учатся читать выразительно и в большинстве случаев заучивают стихотворение или прозаический текст. Во время записи звука должна быть абсолютная тишина; лучше всего записывать звук в комнате без окон и мебели.

Музыка отвечает за общее настроение мультфильма. При использовании композиций необходимо соблюдать авторские права и указывать авторство.

Звуки. Например, шум. Чем больше звуков содержит анимационный фильм, тем более реальным он кажется зрителю (шум моря, шаги, скрип дверей, метель).

Существует три типа дубляжа:

Музыка. Современная музыкальная методика заключается в исследовании звука и познании мира через звук, создании различных

образов из разнообразных предметов повседневного обихода (баночки из-под йогурта, пластиковые бутылки и т.д.), которые используются все чаще и чаще.

Громкие истории с красивой музыкой, выразительными детскими голосами и радостными звуками – это веселая и эффективная образовательная деятельность для семей и дошкольных учреждений.

Основной целью является создание музыки – импровизированной и творческой музыки в различных формах. Занятия музыкой дают каждому ребенку возможность выразить себя, «изобрести» свой собственный способ игры, показать свое отношение к музыке в различных движениях.

Звуки. Подражание звукам в шуме и на детских музыкальных инструментах развивает мелкую моторику, осваивает различные способы извлечения звуков, развивает слуховую память и учит воспринимать и воспроизводить нюансы звуков: тембр, громкость, ритм и длительность, высоту тона.

Шумовые инструменты способствуют развитию элементарного интонационного слуха и образного ассоциативного мышления. Через них дети передают звуки из природы и повседневной жизни непосредственно на инструмент (партитуры звуков и образов из сказок и стихов). Звукам присваивается определенная семантика (часы, дождь, комары, гром, ручей, насекомые, метель и т.д.).

Педагогический процесс создания музыки из повседневных звуков (бормотание, гудение, жужжание, стук) реализует желание ребенка самостоятельно организовывать звуки и таким образом превращать их в музыку. На основе историй, звуков можно организовывать музыкальные представления для детей с очень маленькими детьми, обучая их слушать других, уступать, сопереживать и взаимодействовать.

Говорение – дети, озвучивающие мультфильм, практикуются в чтении текста с различными интонациями и выражениями. Через практику дети узнают свой характер и стараются узнать свой характер и настроение. Для развития дикции детям необходимо тренировать свой голосовой аппарат. Для этого используются специальные упражнения, такие как «Эхо», «Приветствие», «Листья». Такое обучение способствует формированию четкой, красивой, правильной и понятной речи.

Книги предложений, которые используются до произнесения слов, также помогают детям настроиться на правильное восприятие короткого текста. Расширяется словарный запас детей, происходит их эмоциональная и умственная разрядка, которая выражается в языковых высказываниях, продолжает формироваться языковая культура, развивается творчество, повышается уровень развития языка в целом.

На разных этапах создания мультфильма развиваются различные компоненты языковой деятельности: грамматические, семантические, фонетические и лексические аспекты языка и, в более широком смысле, его коммуникативные способности.

При постановке мультфильма под музыку дети обращают внимание на правильность языка: простоту и ясность выражения, соответствие языка ситуации, произношение, эмоциональное сопровождение, интонацию.

Одной из самых увлекательных и абсолютно необходимых форм первичного познания детьми мира звуков, а значит и основ музыки, является игра со звуками, то есть элементарная импровизация. Основывается на принципе, что у детей должно развиваться отношение к звуку, языку, жесту, движению как к игровому материалу, который нужно исследовать, с которым нужно постоянно экспериментировать.

Данная работа с обучающимися развивает у них творческое воображение, нестандартное мышление, развивает самостоятельность в решении задач, инициативность, дети открывают для себя новые возможности и наполняются общей радостью творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В литературе креативность определяется как способность человека создавать новые и ценные творения (продукты, идеи, подходы и т.д.). В структуре креативности выделяют следующие компоненты: творческое мышление, творческое воображение, фантазию, эстетический вкус, энергетический потенциал и психомоторику, которые составляют творческие способности человека.

Творческие способности ребенка – это совокупность индивидуально-психологических характеристик, определяющих способность ребенка к успешной творческой деятельности. Учителя используют разнообразные методы и приемы для развития творческих способностей детей. Наиболее популярные: творческие задания, мозговой штурм, методы воздействия, проблемное обучение. Педагогический потенциал музыки в этом процессе неоспорим, она формирует эстетический вкус и способствует развитию творческих способностей учащихся.

Чтобы развивать творческие способности детей через музыку, учителю необходим индивидуальный подход и педагогические навыки. Необходимым условием для развития детского творчества является осознание учителями эмоционального аспекта музыки. Методика развития детского творчества через музыку предполагает нетрадиционное сочетание традиционных и нетрадиционных видов деятельности: различные игровые формы, групповая работа, ролевые игры и др. Эти занятия стимулируют творческие способности детей.

Развитие творческих навыков – сложная и важная задача, успех которой зависит от правильного подхода к ребенку и правильных занятий. Анимация является одним из таких видов деятельности.

Рисование, поделки, строительство, эскизы, наброски, декорирование, проектирование, фотография, редактирование, музыка – все эти занятия необходимы для создания четкой анимации. При этом, рисование – это занятие, развивающее творческие способности, воображение и чувство меры, а при работе в группе оно также развивает коммуникативные навыки и умение работать в команде.

Развитие творческих способностей детей среднего школьного возраста посредством музыкальной деятельности основывается на их индивидуальных особенностях и учитывает психофизиологическое развитие этой возрастной группы.

Для развития творческих навыков используются практические упражнения по рисованию, элементарному музицированию и чтению вслух. На занятиях дети знакомятся с видеоредактором Movavi, учатся пользоваться данной программой. При внедрении в учебный процесс описанных в данном учебно-методическом пособии форм и методов, у детей улучшаются навыки мышления, учили описывать и переживать персонажей при чтении мультфильмов, создавать атмосферу с помощью звуковых интонаций, создавать звуковые эффекты и сопровождать звуки музыкой. Дети стали более активны. Основные музыкальные техники способствуют развитию творческого воображения, свободного мышления, самостоятельного решения проблем и инициативы.

Благодаря творческим занятиям дети открывают для себя новые возможности и разделяют радость творчества.

Экспериментальные исследования подтвердили гипотезу о том, что развитие творческих способностей детей будет эффективнее, если в образовательную деятельность включить процесс создания и озвучивания мультфильма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

1. Алдошина О.В. Удивительная роль мультипликации [Текст] / О.В. Алдошина // Искусство в школе. – М.: 2010. - №4. – 83с.
2. Андреева И.А. 30 уроков развития творческих способностей и воображения [Текст] / И.А. Андреева // Современная школа (Букмастер). Интерпрессервис – М.: 2019. – 839с.
3. Анофриков П.И. Принципы работы детской студии мультипликации [Текст] / П.И. Анофриков // Методическое пособие детской киностудии «Поиск». – Новосибирск, 2008. – 13 с.
4. Аромашам М.С. Дети смотрят мультфильмы: психолого-педагогические заметки. Практика «производства мультфильмов в детском саду [Текст] / М.С. Аромашам. – М.: Чистые пруды. – 2006. – 32 с.
5. Асенин С.В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран [Текст] / С.В. Асенин – М.: Искусство, 1986. – 182 с.
6. Барышева Т.А. Креативный ребенок: Диагностика и развитие творческих способностей [Текст] / Т.А. Барышева – Москва: Машиностроение, 2020 – 416 с.
7. Березина В.Г. Детство творческой личности [Текст] / В.Г. Березина, И.Л. Викентьев, С.Ю. Модестов. – СПб.: Издательство Буковского, 2011. – 60 с.
8. Белунцов В.В. Macromedia Flash 5. Анимация в Интернете [Текст] / В.В. Белунцов // Практическое руководство – М.: 2018. – 352 с.
9. Бондаренко Е.А. Диалог с экраном [Текст] / Е.А. Бондаренко// Пособие для сред. шк. возраста – М.: 1994. – 95с.

10. Бондаренко Е.А. Экскурсия в мир экрана [Текст] / Е.А.Бондаренко // Пособие для сред. шк. возраста. – М., 1994. – 63с.
11. Брыкина Е.К. Творчество детей в работе с различными материалами: Книга для педагогов дошкольных учреждений, учителей нач. кл., родителей [Текст] / Е.К. Брыкина; под науч. ред.Т.С. Комаровой – М.: Пед. общество России, 2012. - 147с.
12. Бухарова И.С. Диагностика и развитие творческих способностей детей младшего школьного возраста [Текст] / И.С. Бухарова // Учебное пособие для СПО. – М.,2018. – 444с.
13. Выготский Л.С. Педагогическая психология [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: АСТ, 2010. – 678 с.
14. Выготский Л.С. Психология развития ребенка [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Эксмо, 2006. – 512 с.
15. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст] / Л.С. Выготский. – СПб.: Союз, 1997 г. – 96с.
16. Гаврина С.Е. Большая книга развития творческих способностей для детей 3-6 лет. Развиваем восприятие, воображение, внимание, фантазию [Текст] / С.Е. Гаврина. – М.: АСТ, 2019. – 420с.
17. Гаврина С.Е. Большая книга развития творческих способностей для детей 3-6 лет [Текст] / С.Е. Гаврина. – М.: Академ. развития, 2019. – 176 с.
18. Горшкова Д.В. История российской мультипликации. XX век [Текст] /Д.В. Горшкова. – М.: Высшая школа, 2016. – 574с.
19. Гордон Т. Курс эффективного преподавателя. Как раскрыть в школьниках самое лучшее [Текст] / Т. Гордон. – М., 2010. – 432 с.
20. Голубева М.В. Азбука цвета. Развитие творческих способностей у малышей [Текст] / М.В. Голубева. – М.: Амфора, 2021. – 909с.

21. Дмитриева В.Г. Академия раннего развития. Развитие творческих способностей, или прикоснемся к прекрасному [Текст] / В.Г. Дмитриева. – М.: Астрель, АСТ, 2018. – 375с.
22. Джонс С. Детское рукоделие. Развиваем творческие способности [Текст] / С. Джонс. – М.: Эксмо, 2016. – 288 с.
23. Ендовицкая Т.О. Развитии творческих способностей [Текст] / Т.О. Ендовицкая// Дошкольное воспитание. – 2007. - №12. - С. 73-75.
24. Захарова Е.А. Развивающий экран. Искусство в жизни детей: опыт занятий с младшими школьниками [Текст] / Е.А. Захарова. – М., 1991. – 198с.
25. Иванова О.Л. Как понять детский рисунок и развить творческие способности ребенка [Текст] / О.Л. Иванова, И.И. Васильева. – М.: Речь, Образовательные проекты, Сфера, 2017. – 430 с.
26. Ивашкина Л.А. Диагностика развития универсальных учебных действий младших школьников на предметном материале: Математика. ФГОС [Текст] / Л.А. Ивашкина. – М.: Планета, 2019. – 895с.
27. Инна С.Б. Диагностика и развитие творческих способностей детей младшего школьного возраста 2-е изд., пер. и доп. [Текст] / С.Б. Инна // Учебное пособие для СПО. – М.: Юрайт, 2018. – 495с.
28. Казакова Р.Г. Теория и методика развития детского изобразительного творчества [Текст] / Р.Г. Казакова // Учеб. пособие для студ. пед. вузов. – М., 2006. - 274 с.
29. Красный Ю.Е., Курдюкова Л.И. Мультфильмы руками детей: книга для учителя [Текст] / Ю.Е. Красный, Л.И. Курдюкова. – М.: Просвещение, 1990. — 176 с.
30. Комарова Т.С., Савенков А.И. Коллективное творчество детей [Текст] / Т.С. Комарова, А.И. Савенков. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2018. – 90 с.

31. Комарова Т.С. Красота. Радость. Творчество: Программа эстетического воспитания детей 2-7 лет [Текст] / Т.С. Комарова, А.В. Антонова, М.Б. Зацепина. – М.: Педагогическое общество России, 2009. - 128 с.
32. Конышева Н.М. Теория и методика преподавания технологии в начальной школе: учеб. пособие для студентов пед. вузов и колледжей [Текст] / Н.М. Конышева. – Смоленск: Ассоциация XXI век, 2007. – 294 с.
33. Лаптева Г.В. Игры для развития эмоций и творческих способностей. Театральные занятия с детьми 5-9 лет [Текст] / Г.В. Лаптева. – М.: Речь, 2020. – 137 с.
34. Левин В.А. Воспитание творчества [Текст] / В.А. Левин. - Томск: Пеленг, 2009. - 56 с.
35. Лук А.Н. Психология творчества [Текст] / А.Н. Лук. – М.: Наука, 1978. - 125 с.
36. Мелик-Пашаев А.А. Ступени творчества [Текст] / А.А. Мелик-Пашаев, З.Н. Новлянская. – М.: Искусство в школе, 1987. - 94с.
37. Орлова, М.А. Игры для развития творческих способностей [Текст] / М.А. Орлова. – М.: Лада, 2019. – 160 с.
38. Орлов А.М. Аниматограф и его Анима. Психогенные аспекты экранных технологий [Текст] / А.М. Орлов – М.: ИМПЭТО, 2005. – 384с.
39. Орлова М.А. Игры для развития творческих способностей [Текст] / М.А. Орлова. – М.: Лада, 2015.
40. Полуянов Ю.А. Воображение и способности [Текст] / Ю.А. Полуянов – М.:Знание, 1985. - 50 с. - 160 с.
41. Преображенская Н.А. Ваши творческие способности [Текст] / Н.А. Преображенская – М.: У-Фактория, 2016. - 288 с.

42. Рассел Д. Мультипликация (технология) [Текст] / Д. Рассел. – М.: VSD, 2012. – 741с.
43. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии [Текст] / С.Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер. - 2015.- 720 с.
44. Скворцова В.О. Интеллект + креатив. Развитие творческих способностей дошкольника [Текст] / В.О. Скворцова. – М.: Феникс, 2018. – 208с.
45. Сухомлинский В.А. Воспитание коллективизма у школьников [Текст]: Из опыта сельской сред. школы: [Павлышская сред. школа Онуфриевского района Кировогр. обл.] / В.А. Сухомлинский Акад. пед. наук РСФСР. – Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1956. - 272 с.
46. Тихонова Е.Р. Рекомендации по созданию программы занятий детской студии мультипликации: Методическое пособие детской киностудии «Поиск» [Текст] / Е.Р. Тихонова. – Новосибирск, 2009. - 59 с.
47. Хропов Е.С. Информационные технологии в развитии творческих способностей [Текст] / Е.С. Хропов – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. – 140 с.
48. Шадриков В.Д. Диагностика познавательных способностей: методики и тесты [Текст] / В.Д. Шадриков. - М.: Альма Матер: Академический Проект, 2009. – 533 с.
49. Щукина Г.И. Активизация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе [Текст] / Г.И. Щукина. – М.: Просвещение, 1979 – 160 с.
50. Якобсон П.М. Психология художественного творчества [Текст] / П.М. Якобсон. – М.: Искусство, 1971. – 86с.

Научное издание

А.В. Алексеева, Т.И. Политаева

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ
ОЗВУЧИВАНИЯ МУЛЬТФИЛЬМОВ
(НА ОСНОВЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВИДЕОРЕДАКТОРА MOVAVI)**

Учебно-методическое пособие

В авторской редакции

Подписано в печать 26.01.2023 г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 2,80. Тираж 500. Заказ 1744.



**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

А.Э. Закирова, Т.И. Политаева

РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПИЛАТЕСОМ

Методические рекомендации

УФА
АЭТЕРНА
2024

УДК 377.131.14
ББК 75.1
ISBN 978-5-00177-885-1
3 187

Печатается по решению учебно-методического совета кафедры музыкального и хореографического образования ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты

Р.С. Абдульманов, хореограф-репетитор ГААНТ им. Ф. Гаскарова, Народный артист РБ, Заслуженный артист РФ

И.Р. Тагариева, доктор педагогических наук, профессор

Закирова А.Э., Политаева Т.И.

**РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У
СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПИЛАТЕСОМ: МЕТОДИЧЕСКИЕ
РЕКОМЕНДАЦИИ / А.Э. ЗАКИРОВА, Т.И. ПОЛИТАЕВА. – УФА:
АЭТЕРНА, 2024. – 46С.**

В методическом пособии раскрываются вопросы профессиональной подготовки студентов – будущих педагогов-хореографов, связанных с развитием у них хореографических навыков. Предлагается инновационный подход в формировании профессиональных компетенций, который реализуется в использовании практики пилатеса: упражнений, направленных на укрепление мышц, улучшение осанки и гибкости, а также для сбережения здоровья. В методических рекомендациях представлена система упражнений для студенческой молодежи. Представленный материал основан на педагогическом опыте работы хореографа в педагогическом вузе и окажет методическую помощь педагогам-хореографам, руководителям танцевальных коллективов, студентам направления «Педагогическое образование» профиля «Хореографическое образование».

УДК 377.131.14
ББК 75.1
ISBN 978-5-00177-885-1
3 187

© А.Э. Закирова, Т.И. Политаева, 2024

© Аэте24

ОГЛАВЛЕНИЕ

Пояснительная записка	4
Развитие хореографических навыков у студентов на занятиях классическим танцем как психолого-педагогическая проблема	6
Пилатес: понятие и основные принципы тренировок	12
Содержание, формы и методы развития хореографических навыков у студентов на занятиях пилатесом	22
Краткое содержание занятий пилатесом со студентами-хореографами на начальном этапе обучения	36
Заключение	39
Библиография	40

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В XXI веке инновациям как основе прогресса человечества подвержены все сферы жизни человека: наука, политика, искусство, образование. В последнем инновации касаются технологий и методов обучения и воспитания подрастающего поколения школьников и студенческой молодежи. Безусловно, это становится особенно важным для обучения будущих педагогов, поскольку именно от того, насколько успешной, инновационной будет его профессиональная деятельность, зависит, каким будет подрастающее поколение, будущее государства.

Главным условием вузовской подготовки будущих педагогов-хореографов является формирование у них профессиональных компетенций и, прежде всего тех, которые связаны с разнообразными исполнительскими навыками в сфере хореографического искусства. Это набор определенных двигательных, интеллектуальных и перцептивных танцевальных качеств, которые выражаются во внешних сценических данных, профессиональных физических качествах, анатомо-физиологических и психологических способностях, через многократное повторение доведенных до автоматизма и грамотно исполняемых движений [6, с. 1]. Под хореографическими навыками в первую очередь понимается координация, развитие выворотности, укрепление мускулатуры, стоп и подъема, развитие эластичности связок, мягкость движений и др.

Основой хореографической деятельности является целый комплекс навыков, обеспечивающих возможность осуществления наряду с многообразными движениями, их согласование с музыкой, эмоциональным выражением, актерской игрой и др.

В связи с этим при профессиональной вузовской подготовке студентов, будущих педагогов-хореографов, требуются

инновационные подходы к организации образовательного процесса, обеспечивающие высококвалифицированную подготовку специалистов в области педагогической деятельности и творчества, соответствие уровня современных стандартов, конкурентоспособность на рынке труда.

Такой инновационный подход может реализоваться в различных инновационных формах и методах обучения. Одним из них является экстраполяция в хореографическую подготовку студентов практики пилатеса – упражнений, направленных на укрепление мышц, улучшение осанки и гибкости.

В методическом пособии описывается инновационный подход в формировании профессиональных компетенций, который реализуется в использовании практики пилатеса: упражнений, направленных на укрепление мышц, улучшение осанки и гибкости, а также для сбережения здоровья. Представлена система упражнений для студенческой молодежи.

Развитие хореографических навыков у студентов на занятиях классическим танцем как психолого-педагогическая проблема

Развитие навыков – важный и необходимый этап в освоении любой деятельности. Так, А.В. Верхоляк под навыком понимал совершенную стадию владения тем или иным действием [10, с. 208]. По С.Л. Рубинштейну навык – это «способность к действию, достигшему наивысшего уровня сформированности, совершаемому автоматизировано, без осознания промежуточных шагов» [41, с. 15].

Наиболее точная и полная трактовка определения навыка, как сложной многоуровневой двигательной системы высказана Н.А. Бернштейном: «это активная психомоторная деятельность, образующая и внешнее оформление, и самую сущность двигательного упражнения» [7, с. 34].

В деятельности педагога-хореографа обязательными являются сформированные навыки в области хореографического исполнительства. Д.А. Баранов их определяет, как набор определенных двигательных, интеллектуальных и перцептивных танцевальных качеств, выраженных во внешних сценических данных, профессионально физических качествах, анатомо-физиологических и психологических способностях, доведенных путем многократного повторения до автоматизма и впоследствии выказанных в грамотном исполнительстве [6].

Хореографические навыки, исходя из систематизации Д.А. Баранова, делятся на три типа, характеристику которых дает С.Ю. Головин:

– двигательный – автоматизированные воздействия на внешний объект с помощью движений в целях его преобразования, неоднократно осуществлявшиеся ранее;

– интеллектуальный – автоматизированные приемы, способы решения встречавшихся ранее умственных задач, навыки в области умственной работы;

– перцептивный – автоматизированные чувственные отражения свойств и характеристик хорошо знакомых, неоднократно воспринимавшихся прежде предметов [12, с. 35].

Под хореографическими навыками в первую очередь понимается координация, развитие выворотности, укрепление мускулатуры, стоп и подъема, развитие эластичности связок, мягкость движений.

Трактуя содержание понятия *координации*, можно определить ее как умение согласовывать действия разных частей тела и разных групп мышц одновременно. В узком смысле слова, – музыкально-ритмическая координация – это умение согласовывать движение частей тела во времени и пространстве под музыку [43, с. 224].

Выворотность – это свободное движение ног при максимальном соблюдении равновесия. Данное качество является условным, оно совершенствуется посредством занятий хореографией. Хореографическая выворотность составляет 180 градусов (стопы на прямой линии) [9, с. 98]. Она затрагивает в первую очередь тазобедренный, коленный и голеностопный суставы.

Гибкость – это возможность выполнять движения с большей амплитудой. Проявление гибкости зависит от анатомического строения суставов, эластичности мышц и связок, тонуса мышц, общего состояния организма и от внешних условий. Для развития гибкости необходимо использовать комплекс упражнений на растяжку [27, с. 173].

Важным навыком является *баллон*. Это навык сохранять положение во время прыжка, на какое-то время как бы зависая в воздухе.

Перечисленные выше навыки составляют основу хореографической подготовки студентов в вузе и являются показателем профессионализма, высокого уровня квалификации. Данные навыки формируются на занятиях классической хореографии.

Классический танец является главным стержнем профессиональной исполнительской подготовки, на основе которого развиваются другие танцевальные направления и техники.

Отметим, что занятия студентов по классическому танцу в вузе направлены помимо формирования исполнительских навыков у студентов, но и на овладение ими таких компетенций как умения применять разнообразные технические средства для реализации художественно-творческих задач; раскрывать и реализовывать творческую индивидуальность; осуществлять исполнительскую деятельность; систематически работать по поиску лучших образцов классической хореографии, накапливать репертуар, необходимый для исполнительской деятельности.

Выработка хореографического навыка у студенческой молодежи достигается путем выполнения специально организованных упражнений: танцевальных упражнений в медленном темпе, выполнение обдуманых движений, мышечного контроля организованных движений, закрепления мышечных ощущений и т.д.

Освоение хореографических навыков на занятиях классического танца в вузе происходит в соответствии с уровнями, как показано на Рис.1.

На занятиях классическим танцем будущие педагоги-хореографы осваивают сразу несколько хореографических навыков, соответственно, их развитие происходит в определенной системе, включает комплексное обучение.



Рис.1. – Уровни хореографических навыков студентов педагогического вуза (А.В. Верхоляк)

Овладение студентами хореографическими навыками проходит при помощи танцевальных упражнений в медленном темпе, осваивая их на начальном, базовом и среднем уровне, обязательно с помощью показа педагога-хореографа, методом многократного повторения, через выполнение обдуманых движений, методами мышечного контроля организованных движений, закрепления мышечных ощущений, передачи импульсов от центральной нервной системы, головного и спинного мозга в двигательную систему для движения в действии.

Нервная регуляция соответствия позы и движения, их правильного сопряжения, как основная функция двигательных центров, формирует умение, переходящее в действие [3], затем в танцевальное движение и танцевальное действие, то есть, сформированный танцевальный (хореографический) навык.

Осознанный хореографический навык формируется с помощью овладения студентами знаний на лекционных и практических занятиях в присутствии преподавателя или в ходе самостоятельной работы студентов. Перцептивный хореографический навык реализуется через художественно-творческое мышление и хореографические образы, которые создаются студентами в процессе отражения реального видения мира, воспринимаемого при помощи органов чувств.

Процесс обучения студентов классическому танцу включает задачи вузовской подготовки как специфического процесса: теоретического изучения методики преподавания классического танца и практического освоения методики исполнения классического танца.

Л.В. Манжелес рассматривает данный процесс как совокупность формирования основ исполнительского мастерства студентов и основ «правильности» мышечных ощущений студентов [32, с. 67].

Важным представляется правильно организовать процесс профессиональной подготовки студентов по освоению классического танца, осуществить его психолого-педагогическое сопровождение. В психолого-педагогической науке понятие «психолого-педагогическое сопровождение», введенное в О.С. Газманом, означает «оказание помощи обучающимся в решении их индивидуальных проблем, связанных с физическим и психологическим здоровьем, с успешным продвижением в обучении, эффективном межличностном общении, жизненном самоопределении» [11, с. 34].

Психолого-педагогическая специфика сопровождения на занятиях по классическому танцу в вузе заключается в том, что это целостная, системно организованная деятельность педагога-хореографа, в процессе которой создаются и внедряются в учебную практику психолого-педагогические условия для развития личности каждого студента. Данная деятельность педагога-хореографа, с точки зрения

М.Ю. Самакаевой, «сосредоточена на позитивных сторонах и преимуществах молодежи с целью укрепления самооценки, помогающей поверить в себя и свои способности» [42, с. 38].

В процессе профессиональной подготовки студентов формирование компетенций происходит за счет постепенного углубления знаний и усложнения средств и методов преподавания. Разучивая новые танцевальные движения, студенты стремятся не только их исполнить, но и усвоить хореографические задачи, а также средства и методы их достижения. Студенты, по мере усложнения перед ними задач, овладевают средствами и методами воплощения танцевальных композиций, хореографическими навыками классического танца.

Таким образом, развитие хореографических навыков – это необходимое условие получения профессионального образования в области хореографии. Под навыками в исследуемом контексте мы понимаем автоматизированные хореографические действия студентов, доведенные до совершенства, которые не требуют разложения из на фрагментарные действия. С психолого-педагогической точки зрения развитие хореографических навыков – это важная задача не только воспитания личности, но и формирования профессионализма.

Пилатес: понятие и основные принципы тренировок

Использование в процессе развития хореографических навыков у студентов на занятиях по классическому танцу метода пилатеса оказывает благоприятное действие на весь организм, укрепляя дыхательную, сердечно-сосудистую, мышечную, репродуктивную и нервную системы студенческой молодежи. Пилатес является способом улучшения координации движения, увеличения силы и выносливости, повышения эластичности мышц и подвижности суставов. Рассмотрим данную систему и основные принципы тренировок пилатеса.

Пилатес – это универсальная система оздоровления, система упражнений для тела и разума, требующая постоянного осознания происходящего в теле, постоянного сосредоточения внимания на каждом движении (разумный пилатес). Это система оздоровительной тренировки, направленная на одновременное укрепление, растягивание, тонизирование мышц.

Система упражнений пилатесом относится к ментальному фитнесу. Система была разработана немецким тренером, спортсменом Дж. Пилатесом. Его метод включает в себя черты, присущие как западной (европейской и американской) культуре движений, так и восточной. В конце 1990-х годов метод Дж. Пилатеса был возрожден и модернизирован. Исходной базой данной системы были 34 упражнения, тогда как к настоящему времени их насчитывается около 500.

Философию своего метода Дж. Пилатес изложил в простой и понятной фразе: «Здоровье – первое составляющее счастья» [29]. Он был убежден, что невозможно достигнуть счастья, являясь закрепощенным и неспособным управлять своим телом: «Если в

тридцать лет вы закрепощены и не в форме, то вы стары. Если в шестьдесят вы подвижны и сильны, то вы молоды» [29].

В.Д. Иванов и З.И. Матина писали следующее: «главная мысль, к которой сводится тренировка пилатес: чтобы быть счастливым, нужно мастерски управлять своим телом» [24, с. 74]. М.В. Железнякова и Н.Ю. Гарбар обратили внимание на то, что «анатомическая основа метода пилатеса тесно связана с центром тяжести тела, а, значит, с осанкой. Правильная осанка обеспечивает минимальную нагрузку на все части скелета и поддерживаемые ими внутренние органы. При ней должно быть комфортабельным любое непринужденное положение (стоя, сидя или лежа) и движение» [20, с. 153].

В методике Дж. Пилатес большое значение отводится психологической саморегуляции и установке на достижение поставленной цели. Раскрытие собственного потенциала берет свое начало с веры в собственные возможности. Она помогает достичь не только значимых внешних результатов, но и положительных изменений в сознании занимающихся пилатесом. Автор методики полагал, что многие добиваются успеха именно тогда, когда начинают верить в положительную отдачу от тренировок [4, с. 40].

И.А. Журова писала, что «занятия по методу Пилатеса укрепляют мышцы, улучшают баланс и координацию и помогают справиться со стрессом» [21, с. 120]. Е.В. Каерова и Л.В. Матвеева, в свою очередь, отмечали, что «большое значение в методике пилатес уделяется воспитанию силы и гибкости» [26, с. 168].

В.Д. Иванов и З.И. Матина выделили следующие ключевые моменты в системе пилатес:

- концентрация – умение организовать и направить своё внимание. Телом в движении управляет мозг. Сосредоточиваясь на выполняемых движениях, нужно научиться понимать, как именно

мышцы осуществляют данное движение и какие ощущения возникают в теле;

- «центр силы» – развитие силы мышц брюшного пресса, нижней части спины, бёдер и ягодиц. Данный принцип служит необходимой основой выполнения многих упражнений для поддержания всего позвоночника и неподвижности таза. Мышцы живота служат опорой позвоночнику и внутренним органам, образуя мышечный корсет;

- дыхание – в пилатесе используется техника грудного рёберного дыхания, так как «мышцы центра» находятся в естественном тоне и участвуют в процессе. Рёбра должны раздвигаться в стороны под действием увеличения объёма лёгких. Использование полного вдоха и выдоха позволяет очистить лёгкие, и организм пополняется свежим воздухом, активизируя и оживляя работу всех систем организма;

- мышечный контроль – вовлечение в работу мышц и контроль над ними без лишнего напряжения (контроль дыхания, режим напряжения и расслабления, контроль плавности, главное – не количество, а качество);

- точность – каждое движение в системе пилатес имеет цель, в ней не существует маловажных рекомендаций и мелочей. Упущение любой детали может отразиться на эффективности упражнений. Точное выполнение даже одного движения принесет больше пользы, чем нескольких упражнений с неточностями. Только технически правильное и точное выполнение движений положительно влияет на организм в целом, улучшает состояние здоровья, позволяет избежать травм и перегрузок;

- визуализация – использование визуальных образов для привлечения сознания – самый быстрый способ получить доступ к

сложной анатомической системе. Использование визуализации помогает развить координацию между телом и разумом и объединяет их усилия для достижения поставленной задачи, помогает центральной нервной системе выбирать правильную комбинацию для выполнения того или иного движения;

- плавность – в пилатесе не должно быть отрывистых движений, все упражнения выполняются мягко и плавно;

- регулярность тренировок – занятия должны проводиться систематически и регулярно, каждое занятие составляет от 45 мин до одного часа [24, с. 74].

Н.О. Мороз отмечает, что «основными принципами системы тренировки по методике «Пилатес» являются концентрация внимания, осмысление и образность выполняемых упражнений, техническая точность их исполнения с постоянным контролем дыхания» [33, с. 22].

С нашей точки зрения, с позиции подготовки студента-хореографа, важными принципами пилатеса являются следующие:

- дыхание, сосредоточенность, центрирование, контроль, точность и плавность. Важно, чтобы занятия проходили осмысленно, плавно, что помогает полностью сконцентрироваться на действиях, чувствовать свое тело;

- подстраивание под нужды обучающегося. Частые трудности студентов-будущих хореографов: проблемы с тазобедренными суставами, коленями и стопами, растяжение мышц и связок, проблемы с позвоночником, плечевым поясом. Пилатес помогает минимизировать урон, который наносят изнуряющие тренировки организму, за счет восстановления и реабилитации;

- медитативный характер занятий. Пилатес помогает танцору расслабиться, это важно для его перегруженного организма.

Рассмотрим важные аспекты выделенных принципов подробнее.

Среди них дыхание находится на первом месте, поскольку оно всегда играло очень значимую важную роль в большинстве разнообразных систем упражнений. Основная функция дыхательной системы состоит в насыщении тканей организма кислородом и выведении из них двуокиси углерода.

Так, О.В. Дан писал, что для извлечения максимальной пользы из упражнений пилатесом применяются различные способы дыхания. В частности, контроль за дыханием производится по нескольким направлениям: боковое дыхание, соблюдение ритмического рисунка и активное дыхание [15, с. 37].

Боковое дыхание производится посредством расширения грудной клетки при естественном тоне глубоких мышц живота как на вдохе, так и на выдохе. Цель такого дыхания состоит в сохранении естественного тона мышц живота при выполнении упражнений, поскольку стабильность туловища является очень важной для защиты позвоночника при нагрузках.

У каждого упражнения существует свой дыхательный ритм, который оказывает особое влияние на прорабатываемые в процессе выполнения упражнения мышцы. К примеру, выдох активизирует глубокий мышечный слой брюшной полости, который образуют поперечные мышцы живота.

Вместе с тем, ритмичное дыхание задает динамику упражнению. У каждого упражнения в пилатесе есть свои особенности. Например, часть из них могут выполняться в медленном и плавном темпе, тогда как другие – быстрее и резче. Переменная динамика придает тренировке разнообразие и соответствует ритму повседневной деятельности.

Суть активного дыхания заключается в том, что выдох является прерывистым, состоит из частей, что позволяет осуществлять

контроль за мышцами живота, в частности, за внутренними межреберными мышцами. Аналогично осуществляется и вдох, однако, в данном случае акцент переносится на работу наружных межреберных мышц. И вдох, и выдох в процессе выполнения упражнения выполняются в пять приемов, и, сообразно им, соответствующие мышцы сокращаются с каждым разом несколько сильнее.

Пилатес достаточно часто применяется как средство фитнеса людьми здоровыми, а также профессиональными спортсменами, танцорами, которые физически развиты. Возможность адаптировать упражнения для подобных индивидуальных потребностей еще больше увеличивает потенциальные достоинства пилатеса и снижает риск травматизма.

Л. Робинсон и Г. Томсон писали, что в пилатесе «занятие начинается со снятия напряжения, что является основой основ в борьбе со стрессом. Все большее осознание своего тела позволяет выявлять скрытое напряжение. Первые движения просты, и, хотя их не всегда удастся сразу делать правильно, они вполне по силам любому человеку» [40, с. 23].

Следует понимать, что пилатес предлагает серию упражнений на все группы мышц. Каждое базовое упражнение в структуре системы включает в себя работу с основными мышцами тела – центром силы: это мышцы пресса, нижней части спины, бедер и ягодиц, а также вовлекают глубокие мышечные группы, расположенные вдоль костей и позвоночника.

Например, мышцу, выпрямляющую позвоночник, поперечную мышцу живота, мышцы тазового дна и мелкую мускулатуру, поддерживающую тело изнутри. Их укрепление и растяжение позволяет формировать здоровый позвоночник, крепкий живот,

стройную талию и правильную осанку. Упражнения в пилатесе оказывают мягкое воздействие на организм занимающихся, одновременно тренируя его.

Непосредственно Дж. Пилатес акцентировал внимание на важности правильной техники выполнения упражнений. Автор методики полагал, что исключительно правильно поставленная техника позволяет гарантировать результат от тренировочного процесса, тогда как одно упражнение, выполненное технически грамотно, может принести больше отдачи, нежели обширный комплекс упражнений, выполненных с ошибками. Соответственно, именно этому и нужно уделять внимание.

Важно помогать каждому обучающемуся «освободиться от внутренней зажатости путем методически правильно подобранных танцевальных, силовых и ритмических упражнений» [22, с. 137].

Наиболее эффективным способом достижения цели, при занятиях пилатесом является визуализация. Данная концепция является относительно новой в области фитнеса. Использование на занятиях визуальных образов для привлечения сознания, наглядности – это достаточно быстрый способ получить доступ к сложной анатомической системе. Используя визуальные образы получается на подсознательном уровне задействовать мышцы, не разбираясь в их строении и функциях.

Система занятий пилатесом подразумевает групповые и индивидуальные занятия.

М.Н. Ковалева обратила внимание на то, что в «среднем человек, занимающийся 2-3 раза в неделю по системе Пилатес, сможет увидеть первые положительные результаты уже через 10-12 занятий. На результат повлияют начальный уровень подготовки, количество

занятий в неделю, включение в тренировочный процесс других видов» [30, с. 19].

О.В. Шиленко с соавторами пришли к выводу о том, что занятия пилатесом благоприятно влияют на психоэмоциональное состояние молодых женщин [49, с. 67]. С.А. Шепеленко и О.Н. Мезенцева также подтвердили благоприятное влияние пилатеса на женский организм [48, с. 98]. Это же подтверждено в исследовании М.В. Андреевой [2, с. 11].

Танцорам и другим спортсменам жизненно необходимо заниматься укрепляющей работой, чтобы сбалансировать и выровнять тело после асимметричных, а зачастую довольно опасных суставных нагрузок, улучшать хореографические и другие спортивные навыки.

С позиции нашего разрабатываемого аспекта использования метода пилатеса в профессиональной подготовке студентов-хореографов подчеркнем, что пилатес имеет важное значение для развития танцевальной техники, формирования хореографических навыков. Этот вид фитнеса способствует продвижению постановки танца, что помогает танцорам достичь высокого уровня точности исполнения. Он помогает развивать силу и гибкость, которые необходимы для совершенствования техники танцоров. Также пилатес может помочь танцорам улучшить свое пластическое восприятие, расслабить мышцы и улучшить производительность. С помощью пилатеса танцоры могут лучше понимать свою телесную организацию и понимать, как правильно двигаться, используя энергию правильным образом.

Пилатес может помочь танцорам сосредоточиться на правильной постановке танца, повысить растяжку и усилить мышечные группы, используя техники управления дыханием и правильной диагностики.

Как следствие, можно говорить о том, что пилатес помогает танцорам совершенствовать технику исполнения.

Улучшение и отработка техники избирательности является неотъемлемой частью в практике пилатеса для танцоров. Для достижения этих целей существует ряд упражнений, которые могут быть включены в программу тренировки. Они помогают быстрее достичь поставленных целей и улучшать технику избирательности.

Некоторые из них включают следующие виды нагрузки:

- работа с платформой. Для улучшения техники избирательности, танцор должен начать с простых упражнений, таких как отталкивание и прижатие к платформе;
- работа с руками и рукавами. Танцор должен практиковать упражнения, такие как подъем рук и поворот рукавов;
- работа с ногами. Танцору необходимо выполнять упражнения, такие как подъем и плавный присед, прыжки;
- работа с телом. Танцору следует практиковать упражнения для гибкости, такие как повороты туловища и приседания с отвесными движениями.

Комплекс упражнений для улучшения техники избирательности должен быть продуман и подобран таким образом, чтобы обеспечить наилучшие результаты и помочь танцору достичь его поставленных целей.

Упражнения для развития силы и выносливости метода пилатеса обеспечивают достаточное количество отдыха между нагрузками для укрепления мышц и поддержания высокой производительности у танцоров.

Такие упражнения могут включать в себя: выполнение статических и динамических растяжек; использование гантелей или набора фитнес-аксессуаров; дыхательные упражнения; упражнения на

преодоление сопротивления; отработка техники развития меткости и координации; упражнения на пластику и растяжку; балансировка и вертикальные упражнения; прыжковые упражнения.

Пилатес – это один из наиболее безопасных видов физической нагрузки. При этом в процессе занятий задействованы практически все мышцы тела: крупные и мелкие группы мышц. Подобная организация тренировок помогает не только повышать уровень здоровья и укреплять организм в общем, но и способствует развитию специальных хореографических навыков.

Кроме того, основное преимущество системы пилатес состоит в сбалансированности мышечной нагрузки, которая снижает вероятность получения различных травм. Характерной чертой пилатеса является возможность проработки глубоких мышц. В процессе занятий тренируются мышцы, которые отвечают за правильную координацию движений.

Пилатес учит умению концентрировать внимание в определенных частях тела. Танцор при этом обретет возможность управлять собой в полной мере, налаживая связь между телом и разумом.

Содержание, формы и методы развития хореографических навыков у студентов на занятиях пилатесом

Как и любое занятие, пилатес начинается с разминки, далее включает в себя основную часть, упражнения на гибкость, комплекс упражнений на баланс и блок упражнений лежа с заминкой. В основную часть включены несколько несложных хореографических комбинаций, которые помогают улучшить подвижность и пластичность тела занимающихся хореографией. Разнообразные упражнения, непохожие друг на друга, выполняются под музыку без остановки, плавно меняясь, требуя при этом концентрации и внимания.

Пилатес для студентов, занимающихся хореографией, осуществляется с творческим подходом, поэтому всегда проводятся новые и интересные упражнения с использованием дополнительного оборудования (мячей, лент). На занятиях создается максимально комфортный микроклимат, где при регулярном посещении раскрываются новые возможности и способности. За счет выравнивания тела и осознания того, как оно движется в пространстве, студентам, занимающимся хореографией, удастся выполнять с легкостью даже сложные движения. Например, поворот во внешнем вращении – один из главных элементов классического балета. Снижается нагрузка на суставы, улучшается баланс, повышается выносливость, улучшается осанка.

Одинаково ровный и спокойный темп выполнения движений помогает контролировать и сохранять баланс напряжения и расслабления. Движения плавно переходят одно в другое, что очень схоже с характером исполнения упражнений классического тренажа. В результате упражнения, выполняемые без лишнего напряжения,

исключают возможность растяжек, мышцы становятся упругими и эластичными.

Вытяжка корпуса и позвоночника и в пилатесе, и в хореографии, придает в конечном итоге удлиненность и красоту линий тела, и грациозность движений.

Концентрация внимания и контроль способствует правильному выполнению упражнений. Это формирует навык осознанности, которая позволяет сосредоточить внимание на работу мышц и умение чувствовать свое тело в пространстве.

Центрирование в пилатесе (подтянутый изнутри к позвоночнику живот) позволяет прорабатывать внутренние и внешние группы мышц, не теряя при этом свободы движений, пластики и координации. В постановке корпуса и удержании баланса для устойчивости при выполнении хореографических движений помогает стабилизация поясничного отдела позвоночника – является одним из базовых упражнений. Так, мы видим взаимосвязь пилатеса и развития хореографических навыков.

Для развития хореографических навыков у молодежи на занятиях пилатесом мы выделяем следующие формы (индивидуальная, групповая формы занятия), методы (словесные, практические, наглядные), а также упражнения (повороты сидя (Spine twist), перекаты на спине (Rolling like a ball), боковое вытяжение (Side leg lift), «Изгиб/Подъем на полупальцы», «Колесница», «Координация»).

Раскроем сущность каждой формы обучения.

В процессе развития хореографических навыков у студентов на занятиях пилатесом необходимо раскрывать потенциально-выразительные возможности тела студентов, совершенствуя движения и развивая гибкость, основываясь *на индивидуальном подходе*.

Для реализации индивидуальной формы обучения педагог-хореографу необходимо уметь и владеть следующими компетенциями:

- владеть диагностическим инструментарием для точного определения способностей, физических возможностей, личностных характеристик каждого студента;
- владеть навыками управления процессом обучения, правильно организовать студентов для выполнения заданий, для отработки навыков; правильно планировать, координировать и контролировать творческую деятельность каждого студента;
- иметь готовый набор конкретных упражнений и творческих заданий, каждое из которых служит для развития хореографических навыков, тренировки умений, развития физических качеств;
- уметь анализировать полученную информацию и на основе сделанных выводов давать каждому студенту именно те задания и упражнения, которые «показаны» именно ему для более эффективного развития хореографических навыков и культурой сценического движения.

Очень важной является процесс оценивания, который также основан на индивидуальном подходе. Однако критерии оценивания хореографических навыков должны быть заранее определены и доведены до студентов, а также уровни сформированности данных навыков на основе выполнения упражнений и требований педагога.

Личностно-ориентированный подход включает в себя методы самоактуализации, индивидуализации, субъектности, выбора, творчества и успеха, доверия и поддержки. Педагог не сможет выстроить свою педагогическую работу в контексте личностно-ориентированного подхода, если не будет знать физических данных и психических особенностей обучающихся.

С точки зрения физических данных речь идет о выворотности, строении ног, бедер, гибкости, наличии или отсутствии высокого подъема в стопе и прочего. Психические особенности включают в себя все виды памяти, волю, внимание и так далее.

На практике применение индивидуальной формы обучения позволяет студенту овладевать тем или иным движением и совершенствовать пластический знак через процесс интеллектуального и эмоционального самовыражения.

К примеру, индивидуальная работа с Инной С. (18 лет) была направлена на проявление индивидуальности, свободы в реализации творческих способностей и танцевальных возможностей. На занятиях пилатес прежде всего осуществлялась растяжка, выстраивалось спокойное, размеренное дыхание. Задача занятий состояла в том, чтобы студентка научилась концентрироваться на движении и сосредотачиваться. После выравнивания, фиксации в свободном спокойном положении необходимо было выстроить мышечный баланс, держать правильную осанку. Учились при дыхании наполнять и расширять спину и бока для разработки межреберных мышц. При центрировании подтягивали «пупок к позвоночнику» – этот навык позволит в хореографических движениях стабилизировать нижний отдел позвоночника, тем самым достигая координационной точности.

При выполнении базовых упражнений пилатес студентка испытывала сложность именно с расслаблением и концентрацией. На первых занятиях было трудно расслабить тело, одновременно выполняя те или иные упражнения, в том числе не удавалось перенести расслабленное состояние хореографические движения.

Через несколько занятий удалось достичь состояния расслабления, после чего приступили к проработке других упражнений. Такие занятия в индивидуальной форме работы помогли

студентке выполнять хореографические движения в более свободной полетности.

В процессе индивидуального занятия с Варварой У. (19 лет) было необходимо научиться выстраивать тело с целью улучшения координационных способностей. Сначала положение тела казалось студентке неестественным, непривычным: стопы на ширине таза, большая часть веса перенесена на переднюю часть стопы, ноги слегка согнуты в коленях, таз находится в положении прямо, лопатки и плечи расслаблены и опущены, подбородок параллелен полу, макушка тянется вверх, шея удлиняется. Поскольку студентка физически подготовлена, такое упражнение по началу казалось ей бесполезным, не эффективным, однако приблизительно чрез три недели стал очевиден эффект: при выполнении хореографических движений координация улучшилась, работали более глубокие мышцы тела.

Очевидно, что в процессе индивидуальной работы по развитию хореографических навыков используя методы пилатеса повышается уровень знаний и умений, студент познает эстетический канон содержательности ракурсов, поз, жестов, отражающих форму двигательного действия. Движения, комбинируемые в пластическую фразу и реализуемые в двигательных действиях студента, отражают его эстетическую позицию, его культурно-психологическое «Я».

Групповая форма работы со студентами по развитию хореографических навыков определяется как организация учебного процесса в группе с учетом индивидуальных особенностей студентов, уже имеющихся хореографических навыков, психологических особенностей и творческих способностей личности; а также с использованием современных педагогических технологий; актуализацией уже сформированных ранее хореографических умений и навыков.

Целесообразно ставить перед студентами-хореографами задачу формирования способности мыслить пластическими категориями, распознавать и улавливать ощущения и ассоциации, сообщаемые конкретным хореографическим движением. Процесс овладения хореографическими навыками на групповых занятиях классическим танцем может быть представлен в виде нескольких взаимосвязанных этапов.

На первом этапе основная роль отводится, как правило, импровизации, проявляющейся в форме группового сочинения хореографического текста. Импровизация дает молодым людям чувство свободы в оперировании танцевальной лексикой, способствует развитию пластического мышления. Студент получает определенный хореографический текст по итогу каждого занятия, который затем можно откорректировать или обработать в зависимости от полученного задания.

Обратим внимание на то, что в танцевальную практику импровизация была внесена М. Вигман, по мнению которой «это способ спонтанного движения, в котором человек выражает себя очень честно и точно» [35, с. 61]. По мнению исследователя Н.В. Даренской, «развитие искусства немыслимо без импровизации» [16, с. 42].

В практике работы с группой студентов на этапе импровизации мы предлагаем к выполнению следующее задание: один из студентов задумывает (про себя, не сообщая об этом вслух) движение и предлагает другим студентам также задумать любое движение в течение короткого времени. Когда все студенты готовы, сочиненные ими движения демонстрируются и называются вслух поочередно каждым. Затем движения, придуманные студентами, поочередно соединяются (объединяются) в единую танцевальную комбинацию, которая исполняется совместно всей группой. Далее комбинация

корректируется, прорабатываются отдельные связки, переходы, особенно тогда, когда они технически не верны.

Когда комбинация полностью готова, каждый студент приступал к ее индивидуальному выполнению, при этом педагог прослеживал исполнение. Постепенно можно переходить к другой комбинации. К следующему занятию каждый из студентов приносит музыкальное сопровождение к комбинациям, самостоятельно его подбирая к хореографическому тексту. Это дает возможность проанализировать музыкальность каждого студента в отдельности, что также способствует развитию хореографических навыков. На втором занятии задание необходимо усложнить – исполнять не комбинации движений, а танцевальные миниатюры. Аналогичным образом осуществляется коррекция движений, они усложняются или упрощаются, пересматриваются танцевальные элементы, меняются ритмически, темпово, перегруппировываются и т.п.

На втором этапе задачи развития хореографических навыков усложняются. Студентам предлагается сочинить дуэт на основе спонтанного хореографического движения (на протяжении всего движения оба партнера находятся в телесном взаимодействии, меняя точку контакта, экспериментируя с весом, пространством и временем, балансом). Поскольку данное задание студентам дается достаточно трудно, оно отдельно прорабатывается с помощью упражнений пилатеса. Осуществляется проработка стоп, ног, осуществляется работа с увеличением подвижности тазобедренных суставов, по вытяжению всех отделов позвоночника, работа с плечевым поясом и многое другое при помощи следующего специального оборудования: реформер, каталлак, стул, бочка с лестницей.

Рекомендуется проводить занятия по методике пилатес в группе в форме дополнительных занятий через день (первый, четвертый,

шестой дни микроцикла) длительностью 60 минут. В первый и четвертый день занятия по системе пилатес проводятся до занятий по классическому танцу, в шестой день после занятия классическим танцем.

Далее, как и на первом этапе сочиняется хореографический текст: сначала создаются несколько комбинаций, затем из них строится дуэт. Затем сочиняется дуэтный танец у станка. В каждой паре формируется своя танцевальная лексика.

По опыту В.П. Давыдова преподаватель может предложить студентам сочинить классическую комбинацию, а затем «поломать» ее: выворотные положения завернуть, изменить корпус, поставить руки в немыслимое для классического танца положение, использовать те же движения, но в других плоскостях (например, на полу) [14, с. 68]. Также можно предложить сочинить комбинацию, но, например, избегать в ней каких-либо поз, например, «arabesque» и «a la seconde» или, наоборот, строить танец только с каким-либо одним превалирующим движением.

Раскроем также предлагаемые нами *методы обучения*.

Словесные методы, направленные на развитие хореографических навыков студентов, эффективны только в совокупности с другими (наглядными и практическими).

Педагогическое общение в вузе имеет, как правило, аудиовизуальный характер и осуществляется посредством как неречевого (показа), так и речевого (объяснение) каналов, что является особенностью освоения хореографических навыков.

Если невербальное общение используется как основное средство передачи танцевального материала, то речевое общение призвано объяснить методику исполнения, сделать замечания и скорректировать танцующего, раскрыть характер исполнения

движения, его образную наполненность. Поэтому вербальное общение педагога-хореографа следует рассматривать как средство достижения эффективности обучения.

Слова и голос педагога на занятиях хореографией могут задавать темп занятия, придавать энергии и силы исполнителю или, наоборот, сдерживать и смягчать, наполнить чувствами, необходимыми для выполнения выразительного хореографического движения. В практике педагога, работающего со студентами, в соответствии со спецификой его деятельности, необходимыми коммуникативными умениями являются умения, перечисленные на Рис.2.

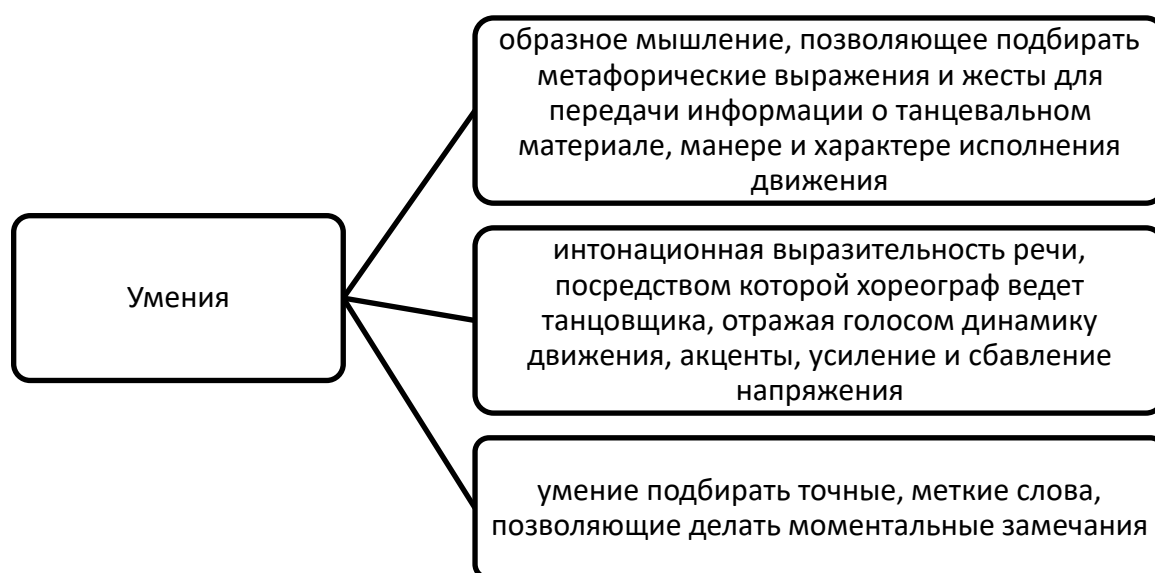


Рис.2. Умения педагога-хореографа при реализации словесного метода работы

Применение словесного метода должно сопровождаться использованием терминов (балетная терминология французского, русского, английского языков), идиом (устойчивого и неустойчивого характера), профессионализмов, слов и выражений корригирующего и образно-метафорического характера. Например, такие фразы как

«Собери ноги», «Тяните носок», «Выверни коленку в другую сторону», «Начинаем с внешних ног», «Подобрали хвосты», «Держим спину», «Стой и прыгай под себя», «Выворотность не вывернута», «Пах выворачивайте», «Пятками держимся за пол» и другие. Из практики наблюдения за другими педагогами-хореографами можно обратить внимание на следующие устойчивые фразы словесного метода: «Тяни мизинцы от паха», «Ногу кидаем в ухо», «Вытяните вперед ваши равнобедренные руки», «У вас все провисло», «Не ходите только ногами» и так далее.

Значимую роль играет громкость, тембр, динамика голоса. Их вариации зависят от музыкального темпа, тональности аккомпанемента. Например, если танец идет в темпе *adagio*, *andante*, то речь хореографа более напевна, протяжна, а если исполняется *allegro*, *vivace*, то и слова педагога произносятся более быстро, остро, в темпе.

Практические методы при развитии хореографических навыков – это, прежде всего, разучивание движений, комбинаций, этюдов, обработка изученного материала, метод игры, импровизации и так далее.

В работе с группой студентов весь учебно-тренировочный процесс выстраивается таким образом, чтобы последовательно, планомерно и систематично готовить их к выполнению поставленных исполнительских задач. Для этого используется обучение на занятиях (непосредственно занятия по развитию хореографических навыков в аудитории) и репетиционная деятельность (отработка хореографических навыков, самостоятельная работа студента).

Постановочная работа – это основная деятельность, цель которой – создание хореографических постановок в процессе развития

хореографических навыков. Постановочная и репетиционная работа плавно переходит в концертную деятельность.

На занятиях пилатес практический метод позволяет осваивать новые, зачастую незнакомые студентам движения, которые помогают совершенствовать хореографические навыки. Например, группа студентов-первокурсников занимается пилатесом на начальном уровне, при этом уделяется пристальное внимание развитию и повышению гибкости и координации движений. В основе упражнений лежат разгибания, скручивания или скрещивания противоположных сторон тела. На данном этапе очень важно сформировать навык «автоматической осанки», который достигается путем постоянного контроля над положением позвоночника, стабилизации лопаток и грудной клетки.

Результатом данной работы со студентами стало достижение навыка «автоматическая осанка»; гибкости и плавности выполнения всех упражнений; состояния стабильного «центра силы», при котором вес всего тела удерживается за счет опоры на бедра и ягодицы.

Рассмотрим некоторые упражнения, которые в рамках данного метода являются основными:

Повороты сидя (Spine twist) - дыхательное упражнение, которое помогает подготовить спину и корпус к упражнениям. Исходное положение: сидя на полу, выпрямить спину, вытянуть руки в стороны, сведя лопатки; ноги прямые, разведены на ширину плеч; напрягается нижняя часть живота, макушка тянется вверх, вытягивая позвоночник. Выполнение: на выдохе перекрутиться в области талии вправо, усиливать выдох за счет пресса и поднятия грудной клетки вверх, «ввинчиваясь» в потолок затылком; на вдохе вернуться в исходное положение, не поднимать плечи; руки вытянуты в стороны параллельно полу; выполняется поворот в другую сторону.

Перекаты на спине (Rolling like a ball) - массаж позвоночника, растягивание мышц спины, развитие мышц пресса, улучшение баланса и координации. Исходное положение: сидя на полу, согнуть ноги в коленях и обхватить колени ладонями; оторвать стопы от пола и найти равновесие; локти тянуть в стороны; плечи максимально отдалены от ушей. Выполнение: округлить спину, посылая копчик вперед и приближая пупок к позвоночнику; подбородок касается груди; начать перекат, сохраняя корпус в исходном положении; при движении стараться еще больше округлить спину; перекатиться до края лопаток и вернуться обратно в исходное положение; перекат осуществляется полностью на работе мышц центра, а не на инерции.

Упражнения на боку: боковое вытяжение (Side leg lift) - укрепление квадратной мышцы поясницы, развитие баланса и контроля. Исходное положение: лежа на боку одну руку вытянуть под головой, второй придерживаться за пол перед грудью; пятки сведены; обе ноги подняты до параллели с полом, в талии сохраняется естественный прогиб. Выполнение: выдыхая, поднять таз вверх вместе с ногами, не смещая стопы относительно друг друга, талией прижаться к полу; на вдохе вернуться в исходное положение; при возвращении не касаться пола стопами; держать тело в балансе. Продолжать движение не по инерции, а за счет работы мышц центра силы. Почувствовать, как каждый позвонок ложится на пол и поднимается вверх. Избегать поворотов и перемещений по полу.

Со студентами старших курсов на занятии пилатесом можно использовать большое оборудование – громоздкие тренажеры (кадиллак, реформер, стул). Главная особенность оборудования для пилатеса: его опора нестабильна, и нужно прикладывать немалые усилия, чтобы удержать равновесие. Именно таким образом

задействуются мелкие мускулы. Приведем пример упражнений системы пилатес на тренажере.

Упражнение для ног «Изгиб/Подъем на полупальцы». Выполнение: подъем свода стопы на рычаге, ноги прямые, параллельно друг другу, согнуть стопу в голеностопном суставе вперед, назад, снова вперед, согнуть колени, немного надавить и вернуться в исходное положение.

Упражнение «Колесница». Выполнение: держать петли в руках, руки прямые, опуститься, согните спину и оставаться в приподнятом положении, подняться вверх, сохраняя небольшой изгиб спины.

Упражнение «Координация». Выполнение: руки вытянуты по бокам, поднять голову и верхнюю часть тела с каретки до положения сотня, развести и свести ноги, сначала согнуть колени, затем опустить голову и вернуть руки в исходное положение.

Важным методом воздействия на студентов-хореографов является *наглядный метод*. Исполнительское мастерство педагога-руководителя, его профессиональный показ вызывает стремление ему подражать. Поэтому преподаватель должен обладать достаточно грамотным и выразительным показом. Этот метод имеет очень важное значение при развитии хореографических навыков.

Обучающиеся, как правило, воспроизводят методику исполнения движений своего педагога, впитывают не только грамотный и выразительный показ, но и его возможные ошибки. При подражании в манере и характере исполнения движений, студенты могут невольно копировать постановку рук, корпуса, головы. По тому как выполняют движения обучающиеся можно определить стиль работы педагога-хореографа.

Например, на занятии пилатесом со студентами-первокурсниками все необходимые движения демонстрируются сначала педагогом

вместе со словесным объяснением, после этого студенты приступают к практическому их выполнению. Во время показа упражнения или движения педагогом студенты не просто наблюдают, а задают уточняющие вопросы по техники выполнения: как правильно удерживать корпус, когда перемещать центр тяжести и др. На занятии со студентами старших курсов показ выполнения упражнений на тренажере осуществляется аналогичным образом: словесное сопровождение педагогического показа помогает студентам непосредственно понять, как подойти к тренажеру, как именно с ним работать.

Изучив основные формы и методы работы по развитию хореографических навыков студентов на занятиях хореографией и пилатес, представив их содержание можно сделать вывод о том, что хореографические навыки – это не только танцевальные движения, но и их техническое обеспечение – достижение устойчивости, координации, равновесия, силы и так далее. Представленные формы, методы и упражнения направлены на отработку хореографических навыков наиболее оптимальным способом.

Краткое содержание занятий пилатесом со студентами-хореографами на начальном этапе обучения

Занятие 1. Вводное занятие.

Теория. Физическая культура и спорт. История пилатеса. Правила поведения и меры безопасности на занятиях. Личная гигиена Спорт, как важное средство закаливания и укрепления здоровья занимающихся

Занятие 2. Техника дыхания.

Теория. Правильное дыхание – один из основных принципов системы пилатес. Два принципа дыхания. Боковое (реберное) дыхание и ритмичное дыхание. Сохранение центра силы. Концентрация.

Практика. Упражнения на контроль дыхания, упражнения с полотенцем, упражнения с контролем на ребрах. Центрирование. Создание силового пояса в области брюшного пресса через втягивание живота в течение всего процесса выполнения. Специфическое грудное дыхание без задержек, под которое выстраивается движение.

Занятие 3. Базовые положения тела

Теория. Основные понятия и определения системы упражнений. Особенности техники выполнения упражнений. Нейтральные положения тела: стоя, сидя, лёжа на спине, лёжа на боку.

Практика. Статические и динамические положения. Комплекс положений №1 и №2. Упражнения на отработку базовых положений тела с инвентарем.

Занятие 4. Базовые движения.

Теория. Базовые движения. Как контролировать себя. Подсказка по самоорганизации. Принципы движений по системе Пилатеса. Концентрация внимания; мышечный контроль без напряжения;

централизация; воображение (визуализация); плавное выполнение движений без пауз и остановок; точность; регулярность тренировок. Особенности техники выполнения упражнений.

Практика. Предподготовка — основы движения в различных позициях. Повороты сидя (spine twist). Вытяжение шеи (neck pull). Скручивания (roll-up — roll-down). Сотня (hundred). Пила (saw).

Занятие 5 Базовые упражнения по системе пилатес

Теория. Основные понятия и определения. Философия и основные принципы системы упражнений. Концентрация внимания; мышечный контроль без напряжения; централизация; воображение (визуализация); плавное выполнение движений без пауз и остановок; точность; регулярность тренировок. Особенности техники выполнения упражнений.

Практика. Перекаты на спине (rolling like a ball). Круги ногой (single leg circles). Маятник (side to side). Вращение бедер (hip rotation). Скрещивания (crisscross). Вытягивание одной ноги (single leg stretch). Вытягивание обеих ног (double leg stretch). Перекат назад (roll over). Растягивание прямых ног поочередно (single straight leg stretch). Мостики на плечах (shoulder bridge). Вращение головой (neck roll). Вытягивания лежа на животе (stomach stretch). Захлест одной и двумя ногами (single and double leg kick). Упражнения на боку: подъем таза (side leg lift). Упражнения на боку: мах вперед (front-back). Упражнения на боку: подъем ноги вверх (up-down). Упражнения на боку: подъем на внутреннюю поверхность бедра (inner-thigh lift).

Занятие 6. Контрольное занятие

Теорию Правила проведения контрольных занятий. Критерии определения лучших занимающихся.

Практика. Выполнение контрольных упражнений и заданий. Оценка техники. Обсуждение итогов занятий. Самоанализ и коллективное обсуждение.

Занятие 7. Итоговое занятие

Практика. Повторение пройденного материала. Выполнение упражнений. Опрос. Оценка личных достижений. Подведение итогов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Соединение пилатеса и хореографии в развитии хореографических навыков студентов, будущих педагогов-хореографов, позволяет получить направление, в котором гармонично сочетаются упражнения системы пилатес с добавлением элементов хореографии, что обеспечивает функциональную тренировку мышц всего тела, способствует развитию гибкости, координации, силы и баланса.

В этот список целесообразно, основываясь на полученных экспериментальных данных эффективности пилатеса, включать упражнения, способствующие укреплению свода стоп, улучшению подвижности суставов. Благодаря пилатесу танцорам удастся развить силу и выносливость, сохранив массу тела. Кроме того, спокойные занятия, направленные на контроль движения тела, позволяют танцорам восстановить эмоциональное состояние и настроиться на новые достижения.

Занятия пилатесом совершенствуют хореографические навыки студентов-хореографов за счет подробной и скрупулезной проработки мышц и движений, за счет растяжки, сохранения баланса, настроя на выверенность и четкость исполнения движений и общего положительного настроения. Хореографические навыки – это, прежде всего, автоматизм действий танцора, занятия пилатесом способствуют мышечному запоминанию движений при их качественном исполнении на уровне мышечной памяти.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айзенберг Э.А. Методика преподавания хореографических дисциплин: Учебное пособие для студентов хореографических отделений колледжей культуры и искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/362JtM> (дата обращения 9.10.2023).
2. Андреева М.В. Влияние упражнений по системе Дж. Пилатеса на показатели внешнего дыхания женщин в возрасте 30-50 лет // Человек. Спорт. Медицина. – 2010. – № 19 (195). – С. 11-14.
3. Антонен Е.Г. Анатомо-физиологические и неврологические аспекты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.petrso.ru/chairs/neuro/metod/meds-pin4.htm> (дата обращения 9.10.2023).
4. Аристова А.В. Использование упражнений системы Пилатес как мотивирующего фактора к занятиям физической культурой студентов специальной медицинской группы вуза. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2014. – 73 с.
5. База упражнений: ПИЛАТЕС МАТ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pilatesclass.ru/exercise?ysclid=lo7npz9ub160126394> (дата обращения 8.10.2023).
6. Баранова Д.А. Профессиональные навыки хореографа как предмет исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2021/lich_prof_razvitie/2/Baranova.pdf (дата обращения 8.10.2023).
7. Бернштейн Н.А. О ловкости и ее развитии. – М.: Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.

8. Буксикова О.Б., Климова И.А. Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1. – С. 140-147.
9. Васильев О.С., Степаник И.А., Левушкин С.П., Рохлин А.В. Перегрузки от объема движений в хореографии и спорте (систематический анализ). Сообщение I. Морфология выворотности // Новые исследования. – 2020. – № 1 – С. 98-125.
10. Верхоляк А.В. Формирование танцевальных навыков у студентов хореографических специальностей в системе высшего профессионального образования // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 5. – С. 208-213.
11. Газман О.С. Педагогика свободы: путь в гуманистическую цивилизацию XXI века // Новые ценности образования. – 1996. – № 6. – С. 1-37.
12. Головин С.Ю. Словарь практического психолога. – М.: АСТ, 2003 – 800 с.
13. Горпиненко Е.А. Личностно-ориентированный подход как важнейшее методологическое основание развития творческих способностей учащихся младших классов хореографических училищ // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 4 (54). – С. 171-174.
14. Давыдов В.П. Базовые принципы и методические подходы к обучению хореографической композиции в процессе подготовки хореографов в вузах культуры и искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 67-74.
15. Дан О.В. Пилатес-гимнастика звезд. – СПб.: Питер, 2007. – 192с.
16. Даренская Н.В. Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства // Культурология и искусствоведение: материалы II Междунар. науч. конф. – Казань: Бук, 2016. – С. 42-43.

17. Дикаревич Л.М. Педагогические приемы управления нагрузкой на занятиях оздоровительной физической культурой студенток различного уровня функционального состояния: дис...канд. пед. наук. – М., 1995. – 148 с.
18. Дробышева А.А. Вербальное общение как условие эффективности хореографического обучения // Санкт-Петербургский образовательный вестник. – 2016. – № 2 (2). – С. 58-60.
19. Дубилей В.В. Физиология и патофизиология системы дыхания у спортсменов. – Казань: Изд-во Казан, ун-та, 1991. –143 с.
20. Железнякова М.В., Гарбар Н.Ю. Применение системы упражнений пилатес для студентов вузов // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2017. – № 55. – С. 152-158.
21. Журова И.А. Основные принципы Пилатеса на оздоровительных занятиях в вузе // Интерэкспо Гео-Сибирь. – 2016. – № 2. – С. 120-123.
22. Зайцева Е.В. Реализация индивидуального подхода в процессе обучения танцу и сценическому движению студентов-вокалистов вуза культуры и искусств // Вестник МГУКИ. – 2012. – № 2 (46). – С. 137-140.
23. Зюкина Р.А. Особенности психолого-педагогического сопровождения развития личности подростка на занятиях хореографией // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2020. – № 6. – С. 32-35.
24. Иванов В.Д., Матина З.И. Система пилатес и формирование здорового образа жизни студентов // Физическая культура. Спорт. Туризм. Двигательная рекреация. – 2018. –№ 1. – С. 74-78.
25. Иванов В.С. Основы математической статистики: учеб. пособие для ин-тов физической культуры. – М.: Физкультура и спорт, 1990. – 176с.

26. Каерова Е.В., Матвеева Л.В. Пилатес как средство повышения интереса студентов к формированию культуры здоровья // Территория новых возможностей. – 2017. – № 1 (36). – С. 168-180.

27. Каравацкая Н.А., Смольянина Е.В., Смольянин С.Н. Методика повышения уровня гибкости у студентов, обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» // Ученые записки университета Лесгафта. – 2022. – № 10. – С. 173-178.

28. Карпенко В.Н., Карпенко И.А., Логвинова Е.Н. Основные методы формирования и развития исполнительских навыков в ансамбле народного танца // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 3-2. – С. 229-233.

29. Картузова М.Ю. Историко-логический анализ формирования методики пилатес // Материалы VI Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: scienceforum.ru/2014/article/2014004143?ysclid=lo8ngzh5cl262318028 (дата обращения 27.10.2023).

30. Ковалева М.Н. Занятия физической культурой для обучающихся специальной медицинской группы: (по системе упражнений Пилатес). Часть 1: учебно-методическое пособие. – Вологда, 2019. – 45 с.

31. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. – Л.: Искусство, 1976. – 272 с.

32. Манжелес Л.В. Методика преподавания классического танца в системе подготовки студентов хореографических направлений вузов культуры // Педагогическое образование в России. – 2019. – № 2. – С. 66-75.

33. Мороз Н.О. Пилатес: разговор на языке тела // Деловые люди. – 2003. – № 51. – С. 22-23.

34. Морозов А.Н. Постановочная деятельность хореографа. – М.: Искусство, 1994. – 158 с.

35. Нагайцева Л.Г. Хореографическая импровизация: метод. пособие по формированию учеб. репертуара хореографических отделений ДШИ края // Сб. метод. мат-лов по Кубановедению. – Краснодар: Юг, 2010. – С. 60-127.

36. Пилатес для танцоров: совершенствование техники и производительности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pilates.kz/pilates-dlya-tantsorov-sovershenstvovanie-tehniki-i-proizvoditelnosti/> (дата обращения 27.10.2023).

37. Принципы пилатеса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.popuri.ru/media/catalog/files/9789851544840.pdf> (дата обращения 27.10.2023).

38. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. – 80 с.

39. Пушкарева И.Н. Оценка биоэнергетических показателей организма женщин, занимающихся «Пилатес» // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. – 2020. – № 1 (45). – С. 76-80.

40. Робинсон Л., Томсон Г. Пилатес: Путь вперед. – Мн.: ООО «Попурри», 2003. – 192 с.

41. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.p-lib.ru/psihologia/nemov/nemov26.html> (дата обращения 8.10.2023).

42. Самакаева М.Ю. Психолого-педагогическое сопровождение детей в профессиональном хореографическом коллективе // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2015. – № 45. – С. 38-43.

43. Серикова Ю.Н., Александрова В.А., Нечаева А.Ю. Координационные способности: определение, основные подходы к изучению, современные средства и методы развития // Ученые записки университета Лесгафта. – 2018. – № 6. – С. 224-231.
44. Стартов А.М. Спирография для профессионалов. Методика и техника исследования функций внешнего дыхания: пособие для врачей. – М.: Познавательная книга - пресс, 2003. – 80 с.
45. Тезисы лекций по учебной дисциплине «Средства оздоровительной физической культуры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/36FARg> (дата обращения 27.10.2023).
46. Тужилкина М.А., Рахимбаева И.Э. Личностно-ориентированные практики хореографического искусства // Форум молодых ученых. – 2020. – № 4 (44). – С. 299-304.
47. Хомутова Е.В., Алехина А.М. Использование системы Пилатес в физическом воспитании студентов вуза // Наука-2020. – 2018. – № 2-2 (18). – С. 41-46.
48. Шепеленко С.А., Мезенцева О.Н. Влияние занятий по системе Д. Пилатеса на психофункциональное состояние женщин среднего возраста // Известия ТулГУ. Физическая культура. Спорт. – 2020. – № 11. – С. 98-103.
49. Шиленко О.В., Пьянзина Н.Н., Петрова Т.Н., Таланцева В.К. Влияние занятий по системе пилатеса на психоэмоциональное состояние женщин // Человек. Спорт. Медицина. – 2022. – № 1. – С. 67-71.
50. Юрьева М.Н. Содержание и направленность профессиональной подготовки студентов-хореографов в вузах культуры и искусств // Гаудеамус. – 2015. – № 1 (25). – С. 95-106.

Учебное издание

А.Э. Закирова, Т.И. Политаева

**РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У СТУДЕНТОВ НА
ЗАНЯТИЯХ ПИЛАТЕСОМ**

Методические рекомендации

Подписано в печать 22.01.2024г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 2,70. Тираж 500. Заказ 2029



**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

А.Х. Баишева, И.А. Карпунина, Т.И. Политаева

**ФИЗИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ
ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
НА ЗАНЯТИЯХ ХОРЕОГРАФИИ**

Учебно-методическое пособие

УФА
АЭТЕРНА
2024

УДК 796
ББК 75.1
ISBN 978-5-00177-877-6
Б 189

Печатается по решению учебно-методического совета кафедры музыкального и хореографического образования ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты

Р. С. Абдульманов хореограф-репетитор ГААНТ им. Ф.Гаскарова, Народный артист РБ, Заслуженный артист РФ
Л. Н. Каримова, кандидат педагогических наук, доцент

Баишева А.Х., Карпунина И.А., Политаева Т.И.

ФИЗИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ ХОРЕОГРАФИИ: УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ / А.Х. БАИШЕВА, И.А. КАРПУНИНА, Т.И. ПОЛИТАЕВА. – УФА: АЭТЕРНА, 2024. – 68С.

Данное учебно-методическое пособие посвящено вопросам физического воспитания детей на занятиях хореографии. В пособии раскрываются психолого-педагогические особенности физического воспитания детей, значение классической хореографии и особенности внедрения в занятия хореографии элементов гимнастики, предложены формы и методы физического воспитания участников детского хореографического коллектива посредством гимнастики и с использованием фитнес-резинки. Представленный материал основан на педагогическом опыте работы хореографов и окажет методическую помощь педагогам-хореографам, а также студентам направления «Педагогическое образование».

УДК 796
ББК 75.1
ISBN 978-5-00177-877-6
Б 189

© А.Х. Баишева, И.А. Карпунина, Т.И. Политаева, 2024
© Аэтерна, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
1. Физическое воспитание и физическое развитие детей младшего школьного возраста	6
2. Психолого-педагогические аспекты физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии	12
3. Классическая хореография как фактор физического развития детей	17
4. Гимнастика в физическом воспитании детей младшего школьного возраста	23
5. Инструменты диагностики физического развития младших школьников на занятиях хореографии	29
6. Формы и методы физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии посредством гимнастики	32
7. Фитнес резинка как средство физического развития обучающихся на занятиях классической хореографии	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
БИБЛИОГРАФИЯ	58
ПРИЛОЖЕНИЯ	65

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Гармоничное психическое и физическое развитие являются сложными процессами в становлении личности. Важно с малых лет воспитывать в подрастающем поколении любовь к здоровому образу жизни, физической культуре, спорту и гимнастике, они являются ключом успеха. Самым благоприятным для закладывания фундамента основных двигательных навыков у детей является младший школьный возраст. Дети 7-8 лет проявляют большой интерес к физическим упражнениям, желание заниматься и хорошую готовность к обучению.

Вопросы физического воспитания детей освещались в работах многих отечественных и зарубежных ученых. Среди них работы Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, М.И. Лисиной, Л.И. Божович, Э. Эриксона, Ж. Пиаже, А.Д. Новикова, Б.А. Ашмарина, Ж.К. Холодова. Изучению различных аспектов физического воспитания посвящены работы П.Ф. Лесгафта, Л. П. Матвеева, В.М. Зациорского. Особое внимание развитию физического воспитания детей младшего школьного возраста уделяли такие педагоги как З.И. Кузнецова, Н.И. Новиков, Т.С. Лисицкая.

Большую роль в физическом воспитании детей младшего школьного возраста играет хореография, которая обладает большими возможностями в том числе и для полноценного эстетического совершенствования, гармоничного развития, оказывает значимое влияние на развитие эмоционально-нравственной культуры личности, развивает творческие способности детей. Обучение хореографии опирается на комплекс движений, в котором нет ничего лишнего, случайного. Основная задача в обучении хореографии детей младшего школьного возраста заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных постоянно повторяющихся и усложняющихся упражнений помочь детям развивать свое тело. Эта задача в полной мере решается с помощью гимнастических упражнений. Посредством гимнастики осуществляется комплексное, методически направленное воздействие на формирование двигательных умений и навыков, на развитие физических качеств у ребенка.

Актуальность проблемы физического воспитания на занятиях хореографии посредством гимнастики тесно связано с психолого-педагогическими и общефизическими особенностями развития детей младшего школьного возраста. Физические данные детей, занимающихся хореографией на начальных этапах, не всегда сформированы для успешного освоения хореографических движений. Педагог-хореограф ищет приемы эффективного развития и коррекции физических данных, облегчающие их воспитанникам освоение основ танца. При этом он недостаточно использует гимнастические упражнения в своей практике, для развития таких физических качеств,

как гибкость, выносливость, координация.

Несмотря на многочисленность опубликованных работ по физическому воспитанию детей остается практически не освещенной проблема физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии посредством гимнастики. Также отметим, что что несмотря на достаточное количество методических источников, посвященных педагогике и методике классического танца, до сих пор мало внимания отводится современным технологическим разработкам подробных уроков классического танца с применением дополнительного оборудования, например, фитнес-резинки.

В данном учебно-методическом пособии раскрываются психолого-педагогические особенности физического воспитания детей, значение классической хореографии и особенности внедрения в занятиях хореографии элементов гимнастики, предложены формы и методы физического воспитания участников детского хореографического коллектива посредством гимнастики и с использованием фитнес-резинки. Представленный материал основан на педагогическом опыте работы хореографов в Федерации спортивной акробатики Республики Башкортостан «Спортивный клуб Профи» (г. Уфа), в Детской школе искусств №3 (г. Уфа) и окажет методическую помощь педагогам-хореографам, а также студентам направления «Педагогическое образование».

1. Физическое воспитание и физическое развитие детей младшего школьного возраста

Физическое воспитание — это вид воспитания, специфическим содержанием которого является управление развитием физических способностей, обучение двигательным действиям и формированием личности человека, занимающегося физическими упражнениями. Через физическое воспитание человек превращает достижения физической культуры в личное достояние. Педагоги А.Д. Новиков, Б.А. Ашмарин, Ж.К. Холодов под понятием «физическое воспитание» понимают органическую часть общего воспитания; социально-педагогический процесс, направленный на укрепление здоровья, гармоническое развитие форм и функций организма человека, его физических способностей и качеств, на формирование и совершенствование двигательных навыков и умений, необходимых в быту и производительной деятельности, и, в конечном итоге, на достижение физического совершенства [31, с. 72].

Позиция П.Ф. Лесгафта, который еще в XIX веке в «Руководстве по физическому воспитанию детей школьного возраста» отождествлял физическое воспитание с физическим образованием. Под этим термином он понимал весь процесс развития личности, т.е. формирование у человека мировоззрения, мышления, воли, нравственных и эстетических чувств, характера, форм тела, мышечной силы, определенных знаний, двигательных умений и навыков, а также оздоровление организма. Физическое образование, по мнению П.Ф. Лесгафта, абсолютно не связано только с развитием двигательной системы, оно шире. Оно должно затрагивать все органы и системы и научить ребенка сознательно управлять своими действиями и поступками. Из этого следует, что П.Ф. Лесгафт под термином физическое воспитание понимает процесс обучения, воспитания и развития ребенка [58, с.20.].

Физическое воспитание характеризуется двумя направлениями:

- обучением двигательным действиям – процесс одновременного приобретения знаний, формирования двигательного умения и воспитания соответствующих физических качеств.

- развитием физических качеств – процесс изменения форм и функций организма под воздействием условий жизни и воспитания. В узком значении этот термин используется для обозначения антропологических и биометрических понятий (рост, вес, состояния осанки, жизненная емкость легких и т.д.). В широком понимании включает в себя понятие «физические качества» (выносливость, ловкость, быстрота, гибкость, сила и т.д.) (См. Рис.1.).



Рис. 1. Физическое воспитание как педагогический процесс целенаправленного формирования двигательных умений и навыков и развития физических качеств человека.

Лев Павлович Матвеев рассматривал термин физическое воспитание, как понятие «воспитание» в его широком смысле. Это означает, что физическое воспитание, как и другие виды воспитания, есть педагогический по своей природе процесс со всеми присущими данному явлению общими признаками (ведущая роль педагога-специалиста, организация деятельности воспитателя и воспитуемых в соответствии с педагогическими принципами и т.п.) [65, с.55].

Отличительные способности физического воспитания состоят в основном в том, что это процесс, обеспечивающий целенаправленное формирование двигательных навыков и развитие физических качеств человека, совокупность которых в решающей мере определяет его физическую дееспособность. Л.П. Матвеев различал две специфические стороны - обучение движениям (двигательным действиям) и воспитание физических качеств (двигательных способностей и лежащих в их основе природных свойств организма) [66, с. 5].

Близким к термину «физическое воспитание» является «физическое развитие». Данные термины не являются синонимичными, хотя довольно часто их заменяют друг другом. Рассмотрим данный вопрос.

Следует отметить, что понятие физическое развитие различные авторы трактуют по-разному. Так известный антрополог В.В. Бунак пишет, что «физическое развитие есть некоторая условная мера физической дееспособности организма, определяющая запас его физических сил, суммарный рабочий эффект, обнаруживающийся как в одномоментном испытании, так и в длительный срок» [39, с.10]. В.К. Куприян рассматривает физическое развитие как комплекс морфофункциональных показателей, которые определяют физическую работоспособность и уровень биологического развития индивидуума в момент обследования [49, с.39]. Б.А. Ашмарин и Б.В. Сермеев в книге «Теория и методика физического воспитания» дают следующее определение - это естественный процесс постепенного становления и изменения форм и функций организма [100, с. 73]. А.Ц. Деминский рассматривает физическое развитие как процесс становления, формирования, и последующего изменения на протяжении индивидуальной жизни естественно морфофункциональных свойств человеческого организма, основанных на них так называемых физических качеств и способностей [28, с.30].

Анализируя трактовки вышеупомянутых авторов можно определить, что физическое развитие – динамический процесс роста и биологического созревания ребенка в различные возрастные периоды. В узком смысле под физическим развитием понимают размеры и форму тела, соответствие их возрастной норме. Физическое развитие – один из важнейших критериев в оценке состояния здоровья детей, тесно связанный с моторным (двигательным) развитием и половым созреванием организма

Под определением «физическое развитие» понимают комплекс показателей, которые определяют физическую работоспособность и уровень возрастного биологического развития индивидуума в момент обследования.

Физическое развитие направлено на изменение форм и функций организма человека в течение его жизни.

Особенности физического развития человека зависят от режима двигательной активности. Например, как известно некоторые показатели физического развития у спортсменов значительно выше, чем у лиц, не занимающихся физической культурой и спортом.

В физическом развитии человека наблюдается две взаимосвязанные линии - биологическая и педагогическая. В процессе жизнедеятельности человека происходит его физическое развитие. Поэтому под физическим развитием следует понимать процесс изменения природных морфофункциональных свойств организма в течение индивидуальной жизни человека по его естественным закономерностям. Воспитание же предусматривает активное и направленное воздействие на физическое развитие человека. Физическое воспитание – это педагогический процесс, направленный на совершенствование формы и функций организма человека, формирования двигательных функций, навыков, связанных с ними знаний и развития физических качеств [96, с. 156].

В.М. Зациорский в монографии «Физические качества спортсмена: основы теории и методики воспитания» дает определение двум терминам «физическое воспитание», «физическое развитие»: «Развитие физических качеств мы называем педагогическим процессом управления, воздействия на развитие с целью его изменения в нужном нам направлении. Например, в развитии силы отмечаются постепенный подъем ее к 25-30 годам, затем период стабилизации, последующее снижение и т.п. Воспитание же физических качеств мы называем педагогическим процессом управления, воздействия на развитие с целью его изменения в нужном нам направлении. Так, говоря о воспитании силы, обсуждаем вопрос о выборе тренировочных упражнений и дозировки и пр.» [32, с.34].

Таким образом физическое развитие обозначает физическое изменение, происходящее в теле человека, а физическое воспитание – это действия, которые необходимы для этого изменения.

Рассмотрим возрастные особенности физического развития детей младшего школьного возраста.

С приходом в школу наблюдается снижение их двигательной активности и нарастание нагрузок психологического и физического характера. Установлено, что существующий учебный режим дня не обеспечивает биологическую потребность организма школьников в движениях. В этом возрасте у детей создаётся фундамент всестороннего физического развития, формируется тип телосложения, осанка, разнообразные двигательные умения и навыки. Одним из

значимых критериев здоровья детей этого возраста является их физическое развитие.

В первые семь лет жизни ребенка характеризуются интенсивным развитием всех его органов и систем. Ребенок рождается с определёнными унаследованными биологическими особенностями, эти особенности составляют лишь основу для его дальнейшего физического и психологического развития. За дошкольный период происходит выраженная перестройка деятельности сердечно-сосудистой и дыхательной систем на более эффективный уровень, в связи с чем возрастают возможности детей при выполнении ими мышечной деятельности. Мышечная система у ребенка до 7 лет по сравнению с взрослым развита недостаточно и составляет 25 % от массы его тела, тогда как у взрослого она равна в среднем 40-43%. Сила мышц увеличивается в основном за счет постепенно возрастающей физической нагрузки при занятиях физическими упражнениями. Способность к выполнению непрерывной физической работы возрастает с 10 до 25-30 минут. Благодаря пластичности нервной системы двигательные навыки у детей формируются сравнительно легко.

Детям младшего школьного возраста объясняются основы техники выполнения элемента, одновременно с этим доступным языком объясняем этическую и культурную основу того, что он изучает.

При переходе от дошкольного к младшему школьному возрасту главным новообразованием считается произвольность, которая является основой школьной готовности. Под словом произвольность подразумевается, способность самостоятельно ставить или принимать поставленную взрослым цель, удерживать и достигать ее.

Особенно подробно проблемы воли и произвольности исследованы в работе Е.О. Смирновой. Произвольность в семь лет связывают с возникновением способности к регуляции своего поведения и деятельности. Если дошкольники полностью погружены в игровую ситуацию, то у детей 7-8 лет возникает свое отношение к игровой ситуации, происходит выделение действия и появляется способность им управлять [78, с.15].

Таким образом, младший школьный возраст считают лучшим для воспитания основных физических качеств, поскольку все показатели физических способностей обнаруживают высокие нормы прироста.

Физические качества - это социально обусловленные совокупности биологических и психических свойств человека, выражающие его физическую готовность осуществлять активную двигательную деятельность. К числу физических качеств человека относят силу, выносливость, гибкость и т. д. Рассмотрим основные из этих качеств.

1. Сила человека проявляется в его способностях, развиваемых посредством мышечных напряжений. Сила проявляется под воздействием как внешних факторов, так и внутренних – состояние мышц и психики человека.

2. Выносливость – способность организма выдерживать определенную длительность работы на уровне оптимальной активности в различных зонах мощности: максимальной, субмаксимальной, большой и умеренной нагрузок. Учитывать это качество детского организма необходимо для того, чтобы не переутомить ребенка на занятиях. Для того, чтобы не перегрузить его организм и не нанести ущерб его здоровью. Конечно же, с определенной регулярностью и через определенное время занятий у ребенка, занимающегося хореографией, уровень выносливости становится выше, чем у ребенка, не практикующего физические упражнения.

3. Гибкость – возможность организма выполнять определенный набор движений и упражнений с максимальной амплитудой. Она характеризует степень подвижности суставов и состояние мышечной системы. Разделяют два вида гибкости: пассивная – та, что проявляется под воздействием внешних сил; активная – совершается, благодаря напряжению собственных мышц, обслуживающих тот или иной сустав.

4. Координация – совокупность процессов, происходящих в мышцах тела, направленная на успешное выполнение движения. Координация развивается и воспитывается посредством постоянных изменений двигательных задач, в отличие от упражнений на развитие гибкости, где требуется постоянство и статичность выполнения заданий [82, с.59].

Это основные физические качества, которые играют важную роль в становлении и физическом развитии детей младшего школьного возраста. Недостаточно понимать только лишь значение физических качеств, очень важно учитывать, что двигательные действия, через которые эти качества проявляются, у разных детей выполняются различно: у одних проявляется высокий темп, у других – лучшая точность повторения движений и т.п.

В связи с этим грамотное физическое воспитание детей этого возраста является не только необходимым условием их всестороннего гармоничного развития, но и действенным фактором повышения умственной работоспособности и развитием физических качеств. Гармоничное физическое развитие необходимое условие нормального развития всего детского организма. Благодаря двигательной активности обеспечиваются развитие сердечно-сосудистой системы и органов дыхания, улучшается обмен веществ, повышается общий тонус жизнедеятельности [12, с.149; 22, с.234].

2. Психолого-педагогические аспекты физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии

В возрасте 7-9 лет у ребенка происходит интенсивное изменение роста и мышечной массы тела. Из-за интенсивного увеличения мышечной силы и развития опорно-двигательного аппарата у детей данного возраста наблюдается хорошая подвижность, стремление бегать, прыгать, лазать, а также отсутствует желание долго задерживаться в одной позе [33, с.36]. Дети подвержены изменениям в костной системе. Но какими именно будут эти изменения, зависит от деятельности организма, упражнением его двигательной функции. Для костей движение – главный стимулятор роста и развития, соответственно у детей, занимающихся танцами или иными видами активной физической деятельности, костная система будет развиваться лучше [33, с.37].

Важным и необходимым знанием в физиологии детей для хореографа является и то, что позвоночные изгибы в данном возрасте только начинают формироваться. При неправильном построении урока и распределении нагрузок велика вероятность развить у ребенка разного рода искривления. Связано это с еще слаборазвитой мускулатурой тела ребенка. В ходе занятий танцами при хорошем подборе упражнений на укрепление мышечного корсета спины у ребенка развивается позвоночный столб, увеличивается его подвижность, что способствует созданию апломба – устойчивости в различных позах. Из-за специфических упражнений у юных танцоров вырисовывается красивая осанка, спина становится ровной, с прямыми линиями.

У детей, занимающихся танцами, идет большая нагрузка на ноги. Грамотный педагог, знающий о том, что процесс окостенения в этом возрасте у ребенка еще не завершен, должен помнить о важности упражнений на укрепление нижних конечностей. При правильном подборе необходимых упражнений хорошо развивается тазобедренный сустав. Он приобретает более высокую амплитуду движений и значительную выворотность ног, нежели у детей, не занимающихся танцами. Безусловно, достигается это большим и усердным трудом [59, с.5].

Особенностью развития мышц детей младшего школьного возраста является неравномерность: крупные мышцы развиваются быстрее, малые - медленнее. В связи с этим им сложно выполнять упражнения, требующие быстрых и мелких движений, направленные на точность исполнения.

Педагогу-хореографу важно знать, что у детей в изучаемом возрасте часто появляется проблема пониженного тонуса мышц – гипотонус – нарушение связи и скоординированности двигательных рецепторов с мышечными волокнами. По этой причине у ребенка с данным отклонением возникают проблемы с качественным выполнением некоторых движений - выпрямление колена, натягивание носка и т.п., особенно при быстром их исполнении. Гипотонус мышц не является болезнью, его не нужно лечить врачебным вмешательством. Эта проблема с возрастом сама изживает себя. Однако занятия физической активностью оказывают положительное влияние - они не избавляют от гипотонуса мышц, но очень заметно корректируют физическое развитие организма [19, с.110].

В младшем школьном возрасте у детей происходят изменения в процессах возбуждения и торможения. Хотя процесс торможения усиливается, возбуждение является преобладающим.

Главной слабой стороной физического развития ребенка изучаемого возраста является быстрое истощение запаса энергии в нервных клетках. По этой причине необходимо правильно подбирать продолжительность занятия, которая в первое время должна быть 25-30 минут, затем может увеличиваться до 60 минут, и только в более старшем возрасте она может быть равна 90 минутам [33, с.35].

Учитывая данный фактор физических особенностей обучающихся, педагогу-хореографу важно дозировать нагрузку не только на протяжении продолжительного периода хореографической деятельности, но и в рамках одного занятия.

Пропорциональное изменение нагрузки от начала занятия к середине, а затем к концу связано с интенсивностью выполнения упражнений и количеством повторений, при этом увеличение нагрузки происходит от начала урока к его середине, а к концу постепенно снижается. Такой подход к построению занятия, при котором ребенок понемногу преодолевает трудности, раз за разом достигает различные цели, испытывает новые мышечные ощущения, дает ему ощущение удовлетворенности собой и стимулирует к новым свершениям [66, с.75].

При дозировании физической нагрузки, а также регулировании интенсивности ее воздействия на детский организм педагогу-хореографу важно учитывать следующие факторы:

- количество повторов – при увеличении их числа нагрузка на организм;
- амплитуду движений – чем она больше, тем выше нагрузка;
- положение, в котором выполняется упражнение – положение на поверхности (лежа, сидя, стоя); изоляция какой-то мышцы или группы мышц; смещение веса тела по отношению к опорной ноге и т.д.;

- число мышц, задействованных в упражнении, – чем больше мышечных групп работают, тем выше нагрузка;
- темп выполнения упражнений: быстрый, средний и медленный – в комплексах, нацеленных на повторение упражнений, большую нагрузку дает быстрый темп, в силовых комплексах – медленный;
- степень сложности упражнения: чем сложнее упражнение, тем большего внимания и сосредоточенности оно требует, это значительно развивает координацию, в то же время приводит к быстрому утомлению;
- мощность мышечной работы – соотношение количества работы к единице времени – чем больше мощность, то есть чем больше упражнений сделано за определенный промежуток времени, тем выше физическая нагрузка;
- отдых между упражнениями – длительный отдых значительно восстанавливает организм, но при этом отдых может быть еще и активным: при выполнении легких упражнений разгрузочного характера повышается эффект восстановления [99, с.77].

При учете вышеизложенных факторов в построении танцевального занятия можно регулировать суммарную нагрузку как за одно занятие, так и на протяжении нескольких занятий.

Недостаточным является просто максимально нагружать ребенка, чтобы не нанести вред детскому организму, важно следить за степенью утомляемости обучающегося, что абсолютно точно покажет его самочувствие. Нагрузка в занятиях является чрезмерной, превышает возможности организма, если постепенно накапливается утомление, повышается бессонница или повышается сонливость, головная боль, потеря аппетита, раздражительность, боль в области сердца, отдышка, тошнота. В этом случае необходимо снизить нагрузку или временно прекратить занятия [99, с.79].

Занятия хореографией в младшем школьном возрасте благоприятно влияют на темп и качество физического развития ребенка. Благодаря регулярным занятиям танцем развиваются мышцы, у корпуса появляется гибкость, скелет становится подвижным, а связки эластичными.

Несмотря на огромную значимость физического воспитания детей младшего школьного возраста средствами хореографии, педагогу важно не упускать из внимания психологические особенности детей для того, чтобы найти правильный подход к обучаемому и, тем самым, помочь ему максимально усвоить нужный материал. Для педагога-хореографа важно знать подходы к ребенку не только для хорошего его эмоционального состояния. В этот период у детей еще нет четкой сосредоточенности на новой информации, если она ему, например, не

интересна. Рассредоточенность внимания ведет к плохому запоминанию материала. По данным причинам педагогу необходимо знать особенности детей младшего школьного возраста. Так же, освещенность в сфере психологии поможет педагогу избежать психологических травм у обучающегося и привить ему интерес к занятию [39, с.93].

Дети этого возраста подвергаются большой нагрузке в школах, поскольку только начинают адаптироваться к учебному процессу. Дети, которые также занимаются хореографией или получающие другие физические или умственные нагрузки, подвержены утомляемости вдвойне. Именно поэтому важно очень внимательно относиться к психическому состоянию ребенка на занятиях и привить интерес к урокам танца.

В настоящее время нет единой теории, которая способна дать полное представление о психическом развитии ребенка в разные периоды. Поэтому для получения полной картины развития, поведения и воспитания детей, были проанализированы несколько теорий, которые затрагивают периодизацию младшего школьного возраста.

Л.С. Выготский в основу периодизации психического развития ребенка положил понятие ведущей деятельности. На каждом из этапов психического развития ведущая деятельность имеет решающее значение. При этом другие виды деятельности не исчезают – они есть, но существуют параллельно и не являются главными для психического развития.

В период начального школьного обучения происходит переход от одной ведущей деятельности к другой: от игровой к учебной.

Исследуемый нами возраст попадает под период конкретных мыслительных операций. В этом возрасте ведущая деятельность с игровой меняется на учебную, но не уходит совсем. Это важно учитывать в построении занятий хореографии. К ребенку, ставшему учеником школы, начинают предъявлять определенные требования: он должен быть дисциплинирован, хорошо учиться, что требует определенных волевых усилий. Чтобы избежать выгорания у ребенка на занятиях хореографии эти требования не должны быть первостепенным для такого возраста. Игра должна оставаться важной составляющей при организации танцевальных занятий [33, с.32].

Исходя из вышесказанного, можно сформулировать особенности психики детей младшего школьного возраста: мышления, восприятия, внимания, памяти, воображения.

Мышление. У детей 7-9 лет проявляется повышенный интерес к явлениям различного рода. Это связано с его познавательной активностью и любознательностью, направленной на окружающий мир. Через игру ребенок сам может установить причинно-следственные

связи. Чем активнее в познавательном процессе ребенок, тем чаще и интереснее он задает вопросы.

Особенностью мышления ребенка младшего школьного возраста является представление и проживание ситуаций и образов. В своей голове он рисует интересующий его процесс и сам пытается найти ему объяснение. Такое мышление, в котором решение задачи происходит в результате внутренних действий с образами, называется наглядно-образным. Образное мышление — основной вид мышления в младшем школьном возрасте. Не игнорируется и возможность логического мышления у ребенка. Но важно не упускать из виду, что этот возрастной период сензитивен к обучению, то есть чувствителен.

В школе, в ходе системности учебного процесса, эта особенность меняет свою полярность. Переход к усвоению новых способов решения проблем меняет сознание ребенка, его позицию в оценке предметов и изменений, происходящих с ним.

Внимание у детей исследуемого периода имеет высокий уровень при хорошей заинтересованности в изучаемом процессе. Младший школьник может по несколько часов быть вовлечен, не переводя внимание, но лишь при условии, что это ему будет интересно. В ином случае, внимание будет часто переключаться и рассеиваться. По этой причине педагог должен формировать учебные задачи так, чтобы обучаемый в ходе выполнения своих действий умел сосредотачиваться на работе его товарищей [55, с.15].

Организует внимание ребенка планирование своего времени, на которое уже способен ребенок в этом возрасте. Для этого ему нужно словесно проговаривать последовательность и саму суть действий, необходимых для выполнения.

Память, как и внимание, в возрасте 7-9 лет является больше произвольным процессом, чем осознанным. Для ребенка важно быть заинтересованным в запоминаемом материале. При этом условии он хорошо и довольно быстро запоминает новую информацию. Но это не говорит о том, что обучаемый не способен запомнить не интересующий его материал, для этого просто понадобится больше времени и сосредоточения.

В ходе учебного процесса перед ребенком встает необходимость запоминания разного рода информации. Для этого педагогу необходимо научить ребенка понимать материал, нужный для заучивания. Важно разъяснить ребенку значимость запоминаемой информации. Произвольная память в такой ситуации становится фундаментом, на который опирается учебный процесс. Ребенок начинает понимать необходимость запоминания. Регулярное воспроизведение учебного материала вырабатывает у обучаемого

рефлекс на собственные психические изменения в результате углубления в учебный процесс.

У младших школьников сильно развито воображение. Как говорилось выше, дети этого возраста обладают высокой чувствительностью к окружающей их среде. Этот фактор и является решающим для бурной фантазии ребенка. Ребенок 7-9 лет имеет свойство «приукрашать» и «преувеличивать» передаваемую им информацию. Для педагога-хореографа важно четко давать понять ребенку границу между реальностью и фантазиями.

Развитие воображения в младшем школьном возрасте проходит две стадии. На первой стадии все образы, возникающие у ребенка, не настолько богаты деталями и являются достаточно приблизительными к реальным объектам: предметы не имеют четких форм и физических свойств. При этом событийное воображение может быть очень богатым. При хорошем развитии это свойство психики ребенка переходит на вторую стадию, при которой значительно увеличивается количество признаков и свойств в образах [55, с.17].

Для детей 7-9 лет характерен высокий уровень восприятия: ребенок прекрасно воспринимает формы и цвета предметов; очень развито слуховое и зрительное восприятие информации. Помимо этого, в изучаемом возрасте детям уже мало просто ощущать и выделять отдельные свойства предметов, возникает необходимость целенаправленного восприятия, что в итоге выводит восприятие на уровень произвольного наблюдения. Ребенок приобретает способность выбирать интересующий его предмет и фокусировать на нем свое внимание.

Если прислушиваться ко всем описанным выше возрастным психическим особенностям детей и учитывать их в построении занятий хореографии, можно достичь высоких результатов, сохраняя комфортную психологическую атмосферу в стенах танцевального класса.

3. Классическая хореография как фактор физического развития детей

Классическая хореография - основа всех видов хореографического искусства - является самой сложной формой профессиональной хореографии, одной из главных выразительных средств современного балета. Она представляет собой чётко выраженную систему движений, призванную сделать тело дисциплинированным, подвижным и красивым.

Классический танец является многогранным инструментом комплексного воздействия на личность ребенка, а именно:

- способствует развитию мышечной выразительности тела; формирует фигуру и осанку; устраняет недостатки физического развития; укрепляет здоровье;
- формирует выразительные навыки движения, умение легко, грациозно и координировано танцевать, а также ориентироваться в ограниченном сценическом пространстве;
- воспитывает общую музыкальную культуру, развивает слух, темп – метро – ритм, знание простых музыкальных форм, стиля и характера произведения;
- пластическими средствами и мимикой выражает разнообразную гамму чувств и настроений, стремление к сотрудничеству и положительному самоутверждению;
- обладает важной компенсаторной арт-терапевтической функцией, способствует воспитанию гармонических качеств и коррекции эмоционально-психических расстройств, нарушения общения и межличностного взаимодействия;
- формирует личностные качества: силу, выносливость, смелость, волю, ловкость, трудолюбие, упорство и целеустремленность;
- развивает творческие способности детей (внимание, мышление, воображение, фантазию), способствует активному познанию окружающей действительности;
- воспитывает коммуникативные способности детей, развивает чувства группового, коллективного «ансамблевого» действия.

Изучение основ классической хореографии - процесс сложный, требующий от обучающихся постоянного труда, внимания, памяти, воли.

Обучение хореографии лучше всего начинать в раннем возрасте, когда ребенок может раскрыть свои способности и наиболее полно впитать в себя эстетику и ценность окружающего мира. У младших школьников претерпевают существенное изменение и переходят на качественно новый этап развития многие психофизиологические процессы и явления, о чем было отмечено выше. Напомним, что младший школьный возраст – качественно своеобразный этап развития ребёнка. Развитие высших психических функций и личности в целом происходит в рамках ведущей на данном этапе учебной деятельности, сменяющей в этом качестве игровую деятельность, которая выступала как ведущая в дошкольном возрасте. Включение ребёнка в учебную деятельность знаменует начало перестройки всех психических процессов и функций. Занятия классическим танцем способствуют

серьезному развитию кинетической памяти у детей младшего школьного возраста.

Хореографическое обучение младших школьников средствами классического танца предполагает формирование начальных хореографических знаний, умений и навыков.

Классический экзерсис является стержнем, на основе которого гармонично развиваются физические данные. Этот комплекс наиболее правильно и гармонично формирует тело, активно исправляет физические недостатки, создавая прекрасную манеру танца. Классический танец формирует идеальную осанку, формирует гибкость, пластичность, танцевальность и дает такое развитие координации, при котором в дальнейшем ребёнку, изучившему классическую хореографию, подвластно любое танцевальное направление [45, с.161].

На занятиях классической хореографии внимание педагога-хореографа в первую очередь уделяется постановке корпуса, развитию гибкости, укреплению и растяжке мышц, эластичности связок, выносливости и координации движений.

Рассмотрим применяемые в обучении классическому танцу педагогические методы.

Словесный метод основывается на беседе, рассказе. Главная задача педагога в первые годы обучения классическому танцу заключается в том, чтобы наряду с изучением основных форм и движений, предусмотренных программой, развить у обучающихся интерес к классическому танцу, дать им элементарные представления о его красоте, об эстетике танца. Необходимо также развивать у обучающихся сознательное, вдумчивое отношение к занятиям, чтобы они могли более активно работать на уроке и знали, на что особенно важно обращать внимание том или ином упражнении. Исходя из этих задач, на первом занятии целесообразно проводить беседу о танце, о его красоте и выразительности, об обязательной согласованности движений; рассказать о том, как дети должны себя вести, занимаясь классической хореографией.

Также необходимо использовать французскую терминологию, принятую для классического танца. Все французские термины преподавателю следует переводить на русский язык и систематически проверять усвоение их учащимися.

Объяснение в хореографии применяется в целях ознакомления обучающихся с тем, как и для чего они должны выполнять то или иное движение; в какой последовательности выполняется экзерсис; в чем цель такой последовательности и т.д.

А.Я. Ваганова считает, что все учебные задания надо предлагать обучающимся без повторного объяснения, кроме новых изучаемых

движений. Более подробное объяснение новых движений необходимо в младших классах; дополнительно разбирая непонятные элементы движения более подробно. Систематическое повторение с обучающимися пройденного материала тренирует и улучшает качество исполнения [15, с.69].

Практический метод основывается на обучении навыкам хореографии во время урока средствами классического экзерсиса. Главная задача педагога в первые годы обучения классическому танцу заключается в том, чтобы наряду с изучением азбуки классического танца развить у обучающихся природные физические данные. При этом заинтересовать классическим танцем, предоставить элементарные представления о его красоте, об эстетике танца, влюбить в эту культуру [34, с.126].

К приемам, поясняющим правила выполнения изучаемых движений, следует отнести именно показ, который можно подразделить на два подхода: первый — показ нового изучаемого движения; второй — показ комбинированных заданий. В младших классах все новые движения нужно показывать подробно, замедленно, как бы по складам, по несколько раз, до полного их усвоения учащимися и, разумеется, подтверждать соответствующими устными пояснениями. Показ комбинированных заданий в младших классах также необходим, но проводится он уже в обычном темпе, без предварительных повторений, и запоминаться должен с одного раза. Это обязательное правило, оно очень трудно, но очень хорошо развивает зрительную и хореографическую память обучающегося.

Важным методом воздействия на детей является наглядный метод. Исполнительское мастерство педагога-хореографа, его профессиональный показ порой восхищает детей, вызывает стремление ему подражать. Поэтому преподаватель должен обладать достаточно грамотным и выразительным показом. Показ педагогом всех движений должен быть точным и аккуратным, что особенно важно для младших школьников [44, с.55].

Показав и объяснив обучающимся то или иное упражнение, необходимо указать на самое главное в его исполнении. Индивидуальный опрос обучающихся - устный и с показом — необходимо проводить систематически. Этот метод имеет решающее значение в воспитании детей, особенно в младших классах.

Физическая нагрузка на организм ребенка во время занятия юных танцовщиков по своей плотности и интенсивности практически равняется нагрузке юных спортсменов. Между суточной двигательной активностью и здоровьем детей существует тесная взаимосвязь. Характерная и основная причина этому — высокая плотность физической нагрузки на тренировке [26, с.53].

В младшем школьном возрасте ребенка проходит очередной период глубоких качественных изменений всех систем организма. Этот возраст благоприятен для формирования у детей практически всех физических качеств и координационных способностей.

Чтобы качественно обучать детей, преподавателю необходимо иметь глубокие знания по анатомии, физиологии, психологии ребенка. Анатомо-физиологические особенности младшего школьника, уровень его физического развития должны учитываться при организации педагогической работы в младших классах [10, с.68].

В 7-9 лет ребенок физически развивается спокойно и равномерно. Они обладают хорошей эластичностью, поэтому болевые и тянущие ощущения сведены к минимуму, суставы подвижны и с лёгкостью поддаются физическому развитию.

Упражнения экзерсиса важны для формирования осанки, укрепления мышц, формирования опорно-двигательного аппарата, отдельных двигательных качеств и способностей (силы, гибкости, координации, выносливости) для развития психики (внимания, сообразительности, ориентировки в пространстве и во времени). Ребенок приобретает определенные навыки, которые могут пригодиться ему в будущем [15, с.165].

От других качеств личности физические качества отличаются тем, что могут проявляться только при решении двигательных задач через двигательные действия.

Под процессом развития физических способностей понимают единство наследственного и педагогически направляемого изменения функциональных возможностей органов и структур организма.

Существуют такие физические способности и качества, так называемой профессиональной пригодности как подъем стопы, выворотность, гибкость, сила, координация, выносливость, ловкость, быстрота, ширина, высота, легкость шага (сила ног) – «балетный шаг» и многие другие [34, с.43]. Очень важны: пропорциональность сложения тела, стройная, хорошая форма ног, гибкая, красивая линия вытянутой ступни – подъем ноги, изящная, пластическая форма рук, осанка.

Основное внимание на занятиях уделяется для развития следующих данных: выворотность, подъем стопы, шаг, гибкость и координация и т.д.

Выворотность – это способность развернуть ноги (бёдра, голень и стопы) в положение en dehors (наружу) при правильно поставленном корпусе бедра, голени и стопы, обращая внимание на строение тазобедренного сустава, податливости, развернув в выворотное положение ногу, учитывая наличие активной и пассивной выворотности в коленных суставах (резко выраженные Х-образные ноги), что

обуславливается слабостью связочно-мышечного аппарата. Выворотность ног зависит от двух факторов:

- от природного строения тазобедренного сустава, в одних случаях вертлужная впадина уплощена, а в других отличается глубиной;

- от развития сформированной голени и стопы гимнастическими упражнениями, с помощью которых можно добиться подвижности тазобедренного, коленного сустава и голеностопа. Необходимо развивать природную выворотность, дающую впоследствии широкую свободу и красоту движений в различных видах танцев, возможность правильного их исполнения [15, с. 59].

Подъем стопы. При выворотном положении ног осторожными усилиями рук педагога проверяется эластичность и гибкость стопы. При наличии подъема стопа податливо изгибается, образуя месяцеобразную форму. Стопа является опорой тела человека и играет эстетическую роль, создавая своим вытянутым подъёмом вместе с вытянутой ногой законченную линию в рисунке танца. Уплотнение продольного и поперечного сводов проявляется в плоскостопии, что отрицательно сказывается на занятиях хореографией. Различают три формы подъёма стопы: высокий, средний и маленький.

«Балетный шаг», высота, легкость шага. Высота балетного шага определяется при выворотном положении ног в трёх направлениях: в сторону, вперёд и назад. Необходимо обратить внимание на то, насколько легко поднимается нога. Шаг создает в танце линии, обеспечивает широту и свободу движений. Амплитуда шага в стороны и вперед зависит от степени выворотности ног и подвижности тазобедренного суставов. Высокий, легкий шаг, особенно важен, он придает красоту пластической линии всего тела, большую выразительность позам и движениям.

Прыжок. При исполнении *allegro* необходима природная легкость. Легкий и высокий прыжок, придает воздушность в полете и исполнений больших и маленьких прыжков в танце [15, с.70].

Гибкость – одно из главных профессиональных требований, она показатель пластичности тела исполнителя, придаёт танцу выразительность, способствуя тем самым созданию сценического образа. Гибкость тела определяется величиной прогиба назад и вперёд, зависит от гибкости позвоночного столба. Гибкость, эластичность тела приумножает выразительность движений в танце, ее развивают с помощью амплитуды движений.

Выносливость выражается в совокупности физических способностей, поддержание длительности работы в различных нагрузках. В теории и практике физического воспитания выделяют общую и специальную выносливость. Под общей выносливостью понимают длительное выполнение работы с оптимальной

функциональной активностью основных жизнеобеспечивающих органов и структур организма.

Координация движений – это процесс согласования движений звеньев тела в пространстве и во времени. Среди двигательных функций особое значение для танца имеет координация движений. Различают три основных вида координации: нервную, мышечную, двигательную [11, с. 47].

При регулярных занятиях классической хореографией обучающиеся получают много пользы для своего организма: моделируется талия, за счет уменьшения жировых отложений на боках; укрепляются косые мышцы живота; укрепляются мышцы верхнего и нижнего пресса; укрепляются суставы; укрепляются мышцы ног. Упражнения в центре зала развивают чувство ритма, точность движений в пространстве и времени, силу мышц рук и плечевого пояса. Также комплекс упражнений в центре зала хорошо помогает развить мышцы брюшного пресса, таза и нижней части спины, бедер, исправляется осанка, улучшается координация движений, укрепляется вестибулярный аппарат, развивается подвижность тазобедренных суставов. Упражнения у станка помогут не только сделать стройным и гибким тело, но и устранить отдельные нарушения в позвоночнике. Эффект упражнений у палки обусловлен правильным расположением позвоночника и активностью плечевых суставов, обеспечивает симметричное расположение всех задействованных мышц. Прыжки развивают выносливость и ловкость, улучшают осанку и укрепляют все мышцы тела. Прыжковая часть занятия требует от обучающихся хорошей выносливости и силы. Основная нагрузка ложится на ноги.

Таким образом, развитие природных физических данных – это важный элемент в обучении детей. Упражнения классической хореографии важны для формирования опорно-двигательного аппарата, для осанки; укрепления мышц; развития отдельных двигательных качеств и способностей (силы, гибкости, координации, ловкости, выносливости). На занятиях классической хореографии обучающиеся познают себя, раскрывают свои физические возможности, которые им пригодятся в дальнейшем.

4. Гимнастика в физическом воспитании детей младшего школьного возраста

Гимнастика как вид спорта зародилась в Древней Греции. Еще в VIII веке до нашей эры греки разработали комплекс упражнений, который должен физически всесторонне развивать человека. Там же зародились и Олимпийские игры, перед соревнованиями спортсменов

подготавливали с помощью гимнастических упражнений. В тренировки включали такие элементы гимнастики, которые могли развивать общие физические показатели. Позже древние римляне восприняли достижения древних греков и продолжили их развитие, в том числе усовершенствовали спортивные снаряды. Подобие гимнастического коня использовалось у римлян для обучения верховой езде. Повышенное внимание к гимнастике отмечается в Европе в эпоху Ренессанса, где гимнастику считали средством укрепления физического здоровья и духовных сил человека. Считалось, что гимнастика благоприятно влияет на человека и способствует его гармоничному развитию. К середине XIX века появляются спортзалы, проводятся первые официальные состязания по гимнастике. Гимнастику, как направление переводят в статус общепризнанного вида спорта, что привлекает внимание со стороны любителей, и со стороны профессионалов.

История российской гимнастики также очень разнообразна и наполнена событиями. Прорывом считается открытие в 1896 году П.Ф. Лесгафтом курсов гимнастики и создание в 1918 году Института физкультуры. Педагогическая система гимнастики П.Ф. Лесгафта признана во всем мире, она лежит в основе форм гимнастики и гимнастических упражнений. Особенности гимнастики заключаются в следующих правилах:

- 1) строго учитываются половозрастные особенности и иные особенности занимающихся (уровень подготовки, состояние здоровья);
- 2) упражнения должны быть естественными, человек должен выполнять их без риска для своей жизни и здоровья;
- 3) обязательное соблюдение двух принципов – постепенности и последовательности: по мере наращивания сил наращивается и нагрузка.

С помощью гимнастики решаются разнообразные задачи:

- 1) оздоровительные – укрепление здоровья, развитие отдельных мышечных групп и всей мышечной системы, формирование осанки, походки; улучшение обмена веществ и повышение работоспособности организма;
- 2) образовательные – формирование жизненно важных двигательных умений, навыков и специальных знаний, способствующих всестороннему физическому развитию;
- 3) воспитательные – воспитание морально-волевых качеств, таких как дисциплинированность, упорство, выдержка, целеустремленность, воспитание эстетических качеств – культуры движения, музыкального вкуса, чувства ритма.

Отличительная черта гимнастики от других видов спорта – разностороннее и гармоничное воздействие на организм и тело.

Основная классификация видов гимнастики предлагает выделение трех больших групп: оздоровительная гимнастика, спортивная и прикладная.

Основные виды оздоровительной гимнастики:

1) Основная (общая). Основная ее цель – развитие двигательной активности человека. Такое развитие может предлагать освоение новых навыков, повышение активности с целью освоения более сложных действий. Такая гимнастика используется в большинстве общеобразовательных учреждений в качестве одной из дисциплин, входящих в программу. Основная гимнастика позволит подтянуть тело, повысить координацию и нормализовать работу организма.

2) Гигиеническая. Этот вид направлен на улучшение настроения и самочувствия человека, поддержание здоровья, профилактику заболеваний и повышение общего тонуса.

3) Атлетическая. Такую гимнастику называют силовой, так как она направлена на увеличение мышечной массы и придание мышцам рельефа, повышение выносливости организма и укрепление силы. Обычно предлагается многократное повторение каких-то действий, такие тренировки позволяют прорабатывать мышцы.

4) Ритмическая. Такая гимнастика похожа на гигиеническую и общую, однако отличается тем, что все упражнения ритмичны и выполняются под музыку, а также включают элементы хореографии. К данному виду можно отнести такие современные направления как шейпинг, аэробика, танцевальная гимнастика.

Основные виды спортивной гимнастики:

1) Художественная гимнастика считается женским видом спорта, так как она предлагает определенную зрелищность и эстетичность. Упражнения чаще всего выполняются под музыку и включают в себя такие элементы как шпагаты, различные прыжки, кувырки и многое другое. Некоторые элементы заимствуются из хореографии.

2) Спортивная акробатика включает сложные элементы, все упражнения требуют долгих тренировок, высокой координации движений и максимальной выдержки.

3) Легкая атлетика. Она объединяет и включает в себя такие дисциплины как бег, ходьба, пробеги, прыжки, метания, кроссы многоборья и так далее.

4) Тяжелая атлетика предлагает выполнения упражнений с утяжелением и использование тяжелых снарядов, таких как штанги, гири, гантели.

Прикладная гимнастика включает в себя следующие виды:

1) Лечебная гимнастика. Она направлена на устранение заболеваний и облегчение состояния больных. Лечебные упражнения

могут назначаться при болезнях дыхательной и сердечно-сосудистой систем, опорно-двигательного аппарата.

2) Военно-прикладная гимнастика должна способствовать формированию, закреплению и совершенствованию навыков, свойственных военным действиям.

3) Спортивно-прикладная. Данный вид направлен, прежде всего, на подготовку профессиональных спортсменов к соревнованиям, достижение наилучших результатов и на совершенствование их навыков.

Профессионально-прикладная гимнастика используется для освоения новых или совершенствования имеющихся навыков людей, чья профессиональная деятельность связана с определенными физическими нагрузками и предлагает выполнение сложных действий. Профессионально-прикладная гимнастика имеет несколько разновидностей, предназначенных для разных профессий, например, для космонавтов, летчиков, моряков, пожарников [21, с.47; 53, с.109.].

Методика преподавания гимнастики – полноценная часть методики физического воспитания, изучающая общие основы обучения и воспитания [63, с.150]. Гимнастике присущ метод, который назван *«методом строго регламентированного упражнения»* и реализуется он следующим образом:

– *наличие возможности разделить упражнения на части.* С помощью этого метода изучаются технически сложные гимнастические упражнения. Они предварительно делятся на относительно самостоятельные составные части, и каждая из них изучается отдельно. Например, для гимнастического элемента «мостик с ног», сначала нужно выполнить следующие упражнения:

1) «Поза кобры». Лечь на живот, ладони поставить на уровне груди, ноги вытянуть и соединить их друг с другом. Оторвать грудь, а затем живот от пола, опустить плечи и вытяните позвоночник. Направить взгляд вверх и постараться соединить лопатки, не разводя в стороны локти.

2) «Поза лука». Лечь на живот, положить под бедра свернутое в несколько слоев одеяло. Согнуть ноги в коленях и подать обе руки назад, обхватить ими лодыжки с внешней стороны. Теперь оторвать от пола грудную клетку и таз, одновременно напрячь мышцы пресса и ягодиц. Вытянуть тело и зафиксировать в этой точке.

3) «Супермен». Лечь на живот, выпрямить тело так, чтобы оно образовало одну линию, а руки — вытянуть перед собой. Одновременно поднять руки и ноги, делая прогиб в пояснице. Задержаться в этой позе на 5-10 секунд, а затем расслабиться и повторить.

4) «Обратная планка». Лечь на спину и опереться ладонями в пол, выпрямить руки и сделать упор на них. Выпрямить спину, опереться

на пятки или всю стопу. Пальцы рук должны быть направлены в сторону поясницы. Вытянуть тело в одну линию, смотреть вверх, оставаться в этой позе 20-30 секунд.

5) «Пловец». Лечь на живот, вытянуть руки и ноги. Одновременно поднять вверх правую руку и левую ногу, оставаться в этом положении 2-3 секунды, затем принять исходную позу. Повторить движения с левой рукой и правой ногой, сделать упражнение 10-12 раз, стараться не делать большую паузу между махами.

6) «Полумост на фитболе». Сесть на мяч, ноги согнуть в коленях и опереться на них. Плавно наклонится назад, перекатываясь так, чтобы снаряд оказался под спиной. Опустить ладони на коврик и упереться ими в пол. Выпрямить руки и ноги, прогибаясь в пояснице.

7) «Мост со скамьи». Лечь на скамью верхней частью спины, согнуть ноги в коленях и упереться стопами в пол. Выпрямить спину, выровнять корпус, чтобы он был параллелен полу. Поставить ладони на скамью чуть выше уровня головы, упереться ими в поверхность, а затем подать вверх таз и грудную клетку. Опираясь на руки, прогнуть поясницу и остаться в этой позе на 5-10 секунд.

– *гимнастические упражнения носят аналитический характер*, который позволяет использовать их для решения определенного спектра педагогических и оздоровительных задач: укрепление здоровья, развитие физических качеств, развитие отдельной мышечной группы и всей мышечной системы, формирование осанки, устранение плоскостопия, улучшение обмена вещества, формирование волевых и нравственных качеств и эстетических чувств. С их помощью можно избирательно развивать мышечную силу, повышать функциональные возможности отдельных органов и систем организма, воздействовать на психические и личностные свойства занимающихся, формировать двигательные умения и навыки.

– *навык усложнения упражнения с помощью изменения исходных положений*, соединения их в связки, включения в комбинации, выполнения в условиях мышечного, умственного утомления, эмоционального возбуждения или угнетения, на разных снарядах, в разных условиях внешней среды.

– *возможность выполнения упражнения с музыкальным сопровождением*, подбирать упражнения под характер музыкального произведения или, наоборот, музыкальное произведение под комбинацию упражнений, индивидуальный стиль исполнения. При подборе музыкального произведения учитываются возраст и подготовленность обучающихся. Для обучающихся младшего и среднего школьного возраста рекомендуются музыкальные произведения с простой мелодией и четким ритмом, а для старшего школьного возраста – произведения с более богатой мелодией и сложным ритмом. Они

должны быть разнообразны. Длительное применение одних и тех же музыкальных произведений на протяжении многих уроков снижают внимание и интерес к занятиям. Движения, как правило, составляют на 4 счета и повторяются 2,4,8 и т.д. раз. К каждому виду упражнений подбирается соответствующее по характеру музыкальное произведение: для ходьбы размер 2-х или 4-х дольных (марш, песня, полька), темп умеренный, медленный или быстрый; для бега и прыжков – размер 2-х, 4-х дольный (галоп, полька, различные песни), темп быстрый. Для общеразвивающих упражнений по форме, характеру, темпу и ритму необходимо подбирать соответствующий репертуар для музыкального сопровождения. Важно чтобы музыкальные произведения были доступны, удобны по темпу и ритму, способствовали повышению эмоционального состояния и эстетическому воспитанию занимающихся [95, с.55].

– *возможность строгой регламентации учебного процесса*, позволяющего четко организовывать занятия и активизировать деятельность обучающихся.

Гимнастика в системе физической культуры является самым доступным для широких масс населения средством и методом разностороннего физического, эстетического и нравственного воспитания. В связи с этим ею занимаются в дошкольных учреждениях, в школах, в средних и высших учебных заведениях [5, с.67].

Длительные занятия гимнастикой, как и любым другим видом деятельности, накладывает на занимающихся специфические черты. Дети, занимающиеся гимнастикой, отличаются от других детей, разносторонней физической подготовленностью. Особенно хорошо у них развиты способность управлять своими движениями, гибкость, мышечная сила, прыгучесть, ориентировка в пространстве, целеустремленность, настойчивость в достижении поставленной цели, самообладание, дисциплина, привычка тщательно продумывать технику исполнения упражнения. Они более организованны, внешне собраны и подтянуты, отличаются корректностью в общении с окружающими. Все это помогает им в учёбе и трудовой деятельности.

Оценивая значение гимнастики в школе, П.Ф. Лесгафт писал, что умственное и физическое образование так тесно связаны между собой, что должны составлять совместную задачу школы, всякое одностороннее развитие непременно нарушит гармонию в образовании и не создаст условий для развития цельного человека [56, с.245.].

Гимнастика имеет огромное оздоровительное гигиеническое значение. Один из выдающихся философ древнего мира Платон, оценивая оздоровительное значение гимнастики, отметил, что «гимнастика есть целительная часть медицины» [53, с.109.].

Гимнастика - система специально подобранных физических упражнений и научно разработанных методических положений, направленных на решение задач всестороннего развития методом физического воспитания. Гимнастика располагает существенными средствами для решения воспитательных и оздоровительных задач, воспитывает эстетический вкус, ритмичность и выразительность движений. Таким образом, гимнастика и ее методы способствуют повышению общей физической подготовленности ребенка и помогают успешнее решать задачи физического воспитания.

По мнению педагогов Е.В. Бирюк и Т.С. Лисицкой, к положительным особенностям гимнастики относятся следующие [60, с.167]: гимнастика – это искусство владения собственным телом в естественных условиях; гимнастика способствует развитию двигательной памяти и вниманию.

По мнению В.Г. Тутушкиной к основным задачам физического воспитания детей 7-8 лет средствами гимнастики относится:

- укрепление иммунной системы и здоровья в целом;
- развитие потребности в поддержании высокого уровня умственной и физической работоспособности;
- самоорганизация здорового образа жизни;
- повышение общего уровня физического подготовленности;
- совершенствование психомоторных функций;
- создание условий необходимых в реализации способностей школьника [89, с.167].

Таким образом, гимнастика направлена на общее гармоничное развитие организма, укрепление мускулатуры, улучшение способностей по координации движений, силе, скорости, исправление недостатков телосложения и осанки школьника, выносливости, гибкости. В связи с этим мы полагаем, что для физического воспитания детей младшего школьного возраста очень важно использовать педагогический потенциал гимнастики на занятиях хореографии.

5. Инструменты диагностики физического развития младших школьников на занятиях хореографии

Рассмотрим тестовые методики физического развития младших школьников, которые могут применяться на занятиях хореографии, а также критерии оценивания выполнения упражнений обучающимися.

С целью определения физического развития детей с позиции их физического уровня подготовленности к занятиям хореографии определены три физических качества: *гибкость, силовая выносливость, координация.*

1. Основным критерием *оценки гибкости* является наибольшая амплитуда движений, которая может быть достигнута испытуемым. Амплитуда движений измеряют в угловых градусах или в линейных метрах (сантиметрах).

В.И. Лях в книге «Тесты в физическом воспитании школьников» заметил, что для измерения гибкости в школах разных стран используются, как правило, схожие тесты [62, с. 148]. Для выполнения отдельных контрольных испытаний «на гибкость» требуется определенный инвентарь (угломеры, линейки).

Определение гибкости позвоночного столба:

Тест №1. Определяется уровень наклона туловища вперед. Испытуемый в положении стоя на скамейке (или сидя на полу), наклоняется вперед до предела, не сгибая ноги в коленях. Гибкость оценивается с помощью линейки, которая определяется по расстоянию в сантиметрах от нулевой отметки третьего пальца руки (См. Приложение, Рис. 1).

Тест №2. Наклон назад на животе измеряется сантиметровой линейкой. Испытуемый ложится на живот, руки ставит в упор, демонстрируя максимальный прогиб в позвоночнике. Измеряется расстояние от головы до ягодиц. Чем меньше расстояние, тем выше уровень гибкости, и наоборот (См. Приложение, Рис.2).

Тест №3. «Мостик», выполняется из положения лежа на спине, результат (в сантиметрах) измеряется от пяток до кончиков пальцев испытуемого. Чем меньше расстояние, тем выше уровень гибкости и наоборот (См. Приложение, Рис.3).

Определение гибкости ног (внутренней, задней поверхности бедра):

Тест №1. Испытуемый стремится как можно шире развести ноги вперед/ назад с опорой на руки, выполняя так называемый продольный шпагат на правую ногу, когда правая нога впереди и соответственно на левую ногу (См. Приложение, Рис. 4).

Тест №2. «Поперечный шпагат», испытуемый стремится как можно шире развести ноги в стороны. Уровень гибкости в данном суставе оценивают по расстоянию от пола до таза (копчика): чем меньше расстояние, тем выше уровень гибкости, и наоборот (См. Приложение, Рис.5).

Выносливость является важнейшим физическим качеством, отражающим общий уровень работоспособности человека и проявляющимся как в спортивной, так и в повседневной жизни. Уровень развития выносливости определяется:

- 1) функциональными возможностями сердечно-сосудистой и нервной систем;
- 2) уровень обменных процессов;

3) координацией деятельности различных органов и систем.

Силовая выносливость – это способность длительное время поддерживать достаточно высокие силовые показатели

Определение силовой выносливости:

Тест №1. Испытуемый лежит на гимнастическом мате на спине, скрестив руки на груди. По команде «начали» засекается время - 30 секунд на секундомере, он поднимается, не сгибая колен, садится и вновь ложится. Педагог считает количество подъемов за 30 секунд. Тест считается правильно выполненным, если испытуемый при подъеме не коснулся локтями мата, а спина и колени оставались прямыми (См. Приложение, Рис.6.).

Координационные способности – это возможность индивида, определяющие его готовность к оптимальному управлению и регулировке двигательного действия.

Определение координационных способностей:

Тест №1. Тест Бондаревского (сохранение равновесия). Испытуемый стоя на одной ноге, руки на поясе, другую ногу сгибает в колене и, развернув ее в сторону, прижимает пятку к внутренней поверхности коленного сустава опорной ноги. Фиксирует это положение. Выключается секундомер тогда, когда теряется равновесие (опорная нога сдвинется с места либо изменится положение ноги).

Тест №2. «Три кувырка вперед с выходом в исходное положение». Испытуемый встает у края мата, уложенный в длину, приняв основную стойку «упор присев». По команде «Можно!» испытуемый принимает положение упора присев и последовательно, без остановки выполняет три кувырка вперед, стремясь сделать их за минимальный отрезок времени. После последнего кувырка испытуемый принимает основную стойку. Фиксируется время выполнения трех кувырков вперед от команды «Можно» до принятия исходного положения.

Ниже приведены нормативные показатели по физическим качествам (См. табл. 1.).

Таблица 1.

Нормативные показатели по физическим качествам

Нормативные показатели по физическим качествам			
	5 «отлично»	4 «хорошо»	3 «удовлетворительно»
Гибкость позвоночного столба			
«Наклон туловища вперед со скамейки», (см).	+5 и более	0 до 4	от 0 и ≤ -5
«Наклон назад лежа на животе», (см).	от 0 до 12	12 - 20	30 и больше
«Мостик», (см).	Меньше 10	10 - 29	30 и больше
Гибкость ног (внутренней, задней поверхности бедра)			
«Продольный шпагат, (правая нога/левая нога)», (см)	0	1-9	10 и больше

«Поперечный шпагат», (см).	0	1-9	10 и больше
Определение силовой выносливости			
«Подъем корпуса лежа на спине», (мс)	18 и больше	11-17	10 и меньше
Координационные способности			
«Тест Бондаревского (сохранение равновесия)», (мс)	больше 1,2	1,2	0,5 и меньше
«Три кувырка вперед с выходом в исходное положение», (мс)	7,1 и меньше	7,1-8,9	9,0 и больше

6. Формы и методы физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии посредством гимнастики

Изучение форм и методов физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии посредством гимнастики позволяет отметить, что большое внимание следует уделять развитию гибкости, силы, выносливости и координации. Хореография способствует поэтапному развитию моторики ребенка, сенсорных и мышечных рефлексов, чувству ритма, умению подчинять движение тела музыкальной теме танца, способствует общему развитию психических функций детского организма, свойств и качеств растущей и развивающейся личности. Это достигается введением в учебный процесс упражнений гимнастики.

Содержание процесса обучения на занятиях хореографии с использованием средств гимнастики – это совместный педагогический процесс педагога и обучающегося, процесс формирования навыка, двигательных умений и знаний.

Перед педагогом-хореографом всегда стоит определенная задача - путем использования методики, основанной на дидактических принципах обучения, физиологических и психолого-педагогических закономерностях становления двигательного навыка, фундаментальных положениях и теории физического воспитания помочь ребенку достичь результат в приобретении умений и навыков.

Для физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии посредством гимнастики мы выделяем следующие *формы*: проведение групповых и индивидуальных занятий, а также *методы*: наглядная демонстрация гимнастических упражнений, словесное описание, практическая отработка с детьми комплекса упражнений.

При обучении следует учитывать, что внимание младших школьников неустойчиво и рассеивается при длительных и монотонных объяснениях. Для этого возраста мышление конкретизировано. Объяснение педагога-хореографа должно быть образным и ярким.

Детям младшего школьного возраста свойственно подражание, поэтому наглядная демонстрация и имитация упражнений будут наиболее эффективными методами обучения.

Младшие школьники особенно быстро утомляются при однообразной деятельности. В связи с этим необходимо своевременно изменять содержание и характер занятий. Для сохранения высокого уровня работоспособности перерывы между упражнениями должны быть частыми, но непродолжительными. Длительное бездействие снижает интерес к занятиям и отрицательно сказывается на результатах обучения. Короткие перерывы между упражнениями оправданы и физиологически, так как утомление у детей данной возрастной категории быстро проходит.

Различия в физическом развитии между мальчиками и девочками в этом возрасте несущественны, поэтому упражнения и методика обучения практически одинаковы.

Раскроем сущность каждой формы обучения.

Групповая форма обучения на уроках хореографии осуществляется в группах до 10 человек под руководством педагога-хореографа. В учебную программу включены следующие гимнастические упражнения: общеразвивающие, целенаправленные общефизические упражнения на развитие гибкости, силы, выносливости и координации.

Общеразвивающие упражнения применяются с целью развития различных групп мышц, совершенствования физических качеств, приобретения двигательных навыков, роста мастерства. Существуют множество общеразвивающих упражнений, выполняемых без предметов и с различными предметами (мячами, скакалки и др.).

Задачи общеразвивающей гимнастики следующие:

1. укрепление здоровья;
2. обеспечение всестороннего и гармоничного физического развития;
3. создание основы для специальной физической подготовки.

В основе общеразвивающих упражнений лежит анатомические возможности движений в различных суставах тела, упражнения, включающие движения отдельными частями тела или их сочетания и оказывающие всестороннее воздействие на организм. С помощью упражнений формируется базовая координация движений, создаются предпосылки для освоения техники более сложных упражнений. Данные упражнения используются в большинстве видах спорта, они составляют основу содержания занятий с детьми оздоровительной направленности. Широта использования общеразвивающих упражнений обусловлена их особенностями. Первая особенность заключается в их простоте и доступности упражнений. Вторая - состоит

в возможности избирательного воздействия на мышечные группы. Это определяет их использование для решения всевозможных частных задач физического воспитания, а также создает условия для гармоничного развития двигательного аппарата.

К общеразвивающим упражнениям можно отнести упражнения:

- *на развитие гибкости спины:*

1) «Кошка». Исходное положение (далее И. п.): колени - кисти на четвереньки, кисти под плечами, колени под бедрами, спина прямая без прогибов. Выполнение: в И. п. прогнуть и выгнуть спину, при прогибе подбородок поднять наверх, а при выгибании – опустить голову вниз. Работать с максимальной амплитудой, но в умеренном темпе.

2) «Птичка». И. п.: лечь на живот, стопы вместе, ноги вытянутые, руки вдоль корпуса. Выполнение: в и.п. постараться поднять грудной отдел от пола. Стараться не поднимать ноги от пола и не запрокидывать голову.

3) «Змейка». И. п.: лечь на живот, стопы вместе, ноги вытянутые, ладонями опереться об пол. Выполнение: прогнуться в спине, стараться головой дотянуться до ягодиц.

4) «Корзинка». И. п.: лечь на живот, руками обхватить голеностоп, развести колени в стороны. Выполнение: На выдохе прогнуться в спине и ноги поднять вверх, подтянуть плечи к коленям, а на вдохе опустить.

5) «Лодочка». И. п.: лежа на животе, руки вывести перед собой, ноги вытянуты. Выполнение: на выдохе поднять от пола бедра, голени и грудной отдел с руками, на вдохе опуститься.

- *на гибкость задней поверхности бедра:*

1) «Складка сидя с притянутой ногой». И. п.: сесть, правую ногу выпрямить и вытянуть вперед, левую поднять и согнуть в коленном суставе, положить на пол. Корпус ровный, почувствовать свои седалищные бугры. Аналогично повторить и для левой ноги. Выполнение: медленно опустить корпус до вытянутой ноги.

2) «Складка». И. п.: сесть на пол, вытянуть ноги, стопы втянуть, корпус прямой. Выполнение: медленно опустить корпус, стараться не прогибать поясницу.

3) «Лошадка». И. п.: сесть на пол, вытянуть ноги, стопы на себя, корпус прямой. Выполнение: медленно опуститься корпусом, стараться не прогибать поясницу.

4) «Вытяжение ног лежа на спине». И. п.: лечь на спину, ноги прямые, стопы вытянуты. Выполнение: попеременно поднять прямые ноги в колене до своего максимума, не отрывая таз от пола, стараться обхватить голень руками, прямую ногу подтянуть к себе.

5) «Растягивание с упором на колено». И. п.: одной ногой встать на колено, вторую ногу поставить вперед-прямо и установить на пятке,

корпус ровный. Повторить для второй ноги. Выполнение: гнуться к вытянутой ноге корпусом, стараться поставить ладони на пол.

- *на силу рук:*

1) «Отжимания от колен». И. п.: колени-кисти на четвереньки, колени под бедрами, ладони под плечами. Выполнение: сгибать и разгибать в локтевом суставе.

2) «Отжимание лежа на животе». И. п.: лежа на животе, руки на ширине плеч, на уровне грудной клетки, корпус ровный. Выполнение: поднять корпус за счет сгибания и разгибания локтевого сустава.

3) «Отведение рук с эластичной лентой». И. п.: стоя на ногах, ноги на ширине плеч, руки вытянуты вверх, один конец ленты в одной руки, другой конец в другой. Выполнение: при сгибании рук в локтевом суставе ленту стараться растянуть в разные стороны, чувствовать, как соединяются наши лопатки, возвращаемся в И. п.

4) «Разведение рук с эластичной лентой». И. п.: стоя на ногах, ноги на ширине плеч, руки вытянуты перед собой, один конец ленты в одной руке, другой конец ленты в другой руке. Выполнение: растягивать ленту в разные стороны, соединяя лопатки.

- *на силу мышцы живота:*

1) «Мертвый жук». И. п.: лежа на спине, колени согнуты в 90°, руки вытянуты вверх (перпендикулярны полу). Выполнение: опускание противоположенных рук и ног, стараясь не касаться пола, остаются в воздухе.

2) «Книжка». И. п.: лежа на спине, руки вытянуты вверх, ноги прямые. Выполнение: поднять корпус с руками и ногами одновременно.

3) «Уголок». И. п.: сидя на полу, руки вытянуты перед собой, ноги согнуты в коленях. Выполнение: поднять ноги от пола при этом ровный корпус отклоняется назад

4) «Самолет». И. п.: стоя на коленях, корпус ровный (перпендикулярный к полу), руки в стороны. Выполнение: отклонение ровным корпусом назад, не проваливаться ягодицами в низ, без прогиба в поясницы.

- *на выносливость и силу ног:*

1) «Adagio, медленное поднятие ног». И. п.: лежа на спине, корпус ровный, стопы ровные, вытянутые, руки за голову. Выполнение: медленно поднять ногу, нога перпендикулярно полу.

2) «Adagio, медленное поднятие ноги и отведение одной ноги в сторону». И. п.: лежа на спине, корпус ровный, стопы ровные, вытянутые, руки за голову. Выполнение: медленно поднять ногу перпендикулярно полу, отведение ноги в сторону, не касаясь пола, противоположное бедро прижимаем к полу.

3) «Adagio, медленное поднятие ног и отведение двух ног в сторону». И. п.: лежа на спине, корпус ровный, стопы ровные,

вытянутые, руки за голову. Выполнение: медленное поднятие двух ног перпендикулярно полу, отведение двух ног в сторону, не касаясь пола.

4) «Adagio, медленное поднятие ноги». И. п.: лежа на животе корпус ровный, стопы ровные, вытянутые, руки за голову. Выполнение: медленное поднятие ноги, бедро должно оторваться от пола.

5) «Adagio, медленное поднятие ноги». И. п.: лежа на животе корпус ровный, стопы ровные, вытянутые, руки за голову. Выполнение: медленное поднятие двух ног, бедра должны оторваться от пола.

- на выносливость рук

1) «Пингвин». И. п.: стоя на ногах, руки вытянуты в сторону. Выполнение: отпускание и поднятие рук, относительно от центра на 5-7 см, 32 счета.

2) «Планка». И. п.: лежа на животе, руки под грудью, ноги прямые. Выполнение: поднятие корпуса от пола на 32 счета.

3) «Обратная планка». И. п.: сидя на ягодицах, руки за корпусом, ноги прямые, стопы вытянутые. Выполнение: поднятие ягодиц от пола, опора на руки, локти прямые, голова в сторону (голову не запрокидываем), на 32 счета.

- на координацию:

1) «Лужа». И. п.: стоя на ногах, руки на пояс, одна нога согнута в коленке, не касается пола. Нужно представить, что перед нами лужа и нам нельзя касаться пола, скалкой провести линию, до которой нам нужно будет дотянуться вытянутым носком. Выполнение: на счет 1, 2 – приседать, 3, 4 – коснуться ногой линии из скалки (там у нас «суша»), 5, 6 – подтянуть ногу к себе, 7, 8 – вытянуться на одной ноге.

2) «Упражнение с теннисным мячом». И. п.: стоя на двух ногах, в одной руке мяч, вторая рука на поясе. Выполнение: подбросить мяч вверх над собой, каждый раз стараться поймать только одной рукой.

3) «Упражнение с мячом с усложнением». И. п.: стоя на одной ноге, вторая согнута в колене, в одной руке мяч, вторая вытянута вдоль корпуса. Выполнение: подкинуть мяч над собой и хлопнуть в ладоши. При этом стараться не упустить мяч.

Целенаправленные общефизические упражнения обеспечивают избирательное развитие отдельных групп мышц, несущих основную нагрузку при выполнении упражнений, специализированных для конкретного хореографического элемента. Иными словами, данные упражнения направлены на развитие физических качеств, отвечающих специфике хореографии. При этом упражнения ориентированы на максимальную возможную степень их развития.

Задачи целенаправленных физических упражнений:

1) повышение функциональных возможностей органов и систем;

2) развитие способностей к проявлению имеющегося функционального потенциала в специфических условиях, например, подготовка к концертной и экзаменационной деятельности;

3) развитие физических качеств, необходимых для классической хореографии;

4) формирование телосложения танцоров с учетом требований конкретной хореографической дисциплины (классическая, народная, современная хореография).

К целенаправленным общеразвивающим упражнениям можно отнести следующие упражнения:

- *на гибкость задней поверхности бедра:*

1) «Флажок». И. п.: сидя на полу, одна нога согнута в колене в положение *rasse'*, вторую ногу оставить прямой, руки в третьей позиции. Выполнение: корпус медленно опускается к согнутой ноге, так, чтобы не было перегиба в спине. Выполняется упражнение на каждую ногу.

2) «Складка с кубиком». И. п.: сидя на полу, ноги прямые, стопы сокращены, пятки оторваны от пола, руки в третьей позиции, за стопами установлен гимнастический кубик. Выполнение: корпус медленно опускается к ногам, кубик обхватывается обеими руками, стопы сокращены.

3) «Наклон к ноге с опорой на одно колено». И. п.: одна нога опирается на колено, вторая нога вытянута перед собой, опирается на пятку, корпус под наклоном к ногам, ладони на полу. Выполнение: опустить полностью корпус к бедру вытянутой ноги. Упражнение выполняется на каждую ногу.

4) «Стрела». И. п.: сидя на полу, обе ноги вытянуты перед собой. Выполнение: обхват противоположной рукой, противоположную ногу. Нога прямая поднимается от пола и тянется к грудной клетке, спина прямая, вторая рука вытянута в сторону. Выполняется с каждой ногой.

5) «Складка стоя». И. п.: стоя на прямых ногах, стопы вместе. Выполнение: корпус нагибается вперед к ногам, руки обхватывают ноги.

- *на гибкость внутренней поверхности бедра:*

1. «Лягушка с кубиками». И. п.: сидя на полу, согнутые колени лежат на полу, под пятки подложить кубик. Выполнение: руками помочь опустить колени на пол.

2. «Квадратная лягушка на животе». И. п.: лежа на животе, колени, согнутые в 90° / 90°. Выполнение: таз опускается вниз. Зафиксировать 8 счетов.

3. «Весы». И. п.: лежа на спине, ноги подняты вертикально. Выполнение: ноги раскрываются в стороны, колени прямые, стопы натянуты, опустить голеностопы на пол. Зафиксировать на 8 счетов.

4. «Полушпагат». И. п.: правая нога опирается на колено, левая нога вытянута в сторону, опора на ладони перед собой. Выполнение: перекачивание таза вперед и назад, в положении таза «назад» увеличивается натяжение мышцы внутренней поверхности бедра, «вперед» - натяжение уменьшается. Повторить на каждую ногу на 8 счетов.

5. «Ноги с широкой постановкой ног». И. п.: сидя на ягодицах, ровный корпус, ноги расставлены в стороны, прямые, стопы вытянутые. Выполнение: наклон корпуса к полу, колени развернуты вверх, стопы тянутся к мизинцам.

- на гибкость спины:

1. «Корзинка». И. п.: лежа на животе, руками обхватить голеностопы. Выполнение: грудной отдел и лобковую кость оторвать от пола. Фиксация на 8-10 счетов, по 8 раз.

2. «Кораблик». И. п.: лежа на животе, руками обхватить голеностопы, грудным отделом и лобковой костью не касаться пола. Выполнение: раскачиваться вперед и назад, стараться дотронуться стопами до пола. Выполнять на 10 счетов.

3. «Лодочка». И. п.: лежа на животе, вытянуть руки вперед, прямые ноги и вытянутые стопы. Выполнение: раскачиваться вперед и назад, руки держать прямые перед собой, стараться ногами двигаться вертикально вверх. Выполнять по 10 раз.

4. «Колечко». И. п.: лежа на полу, ладонями упираться об пол, ноги сгибаются в коленках. Выполнение: спина гнется к ягодицам, стараться стопами дотянуться до лба.

5. «Скорпион». И. п.: стоя в положении колени - ладони, стопы под бедрами, ладони под плечами. Выполнение: противоположной рукой обхватить ногу, прогнуть спину. Фиксация на 8 счетов, повторить на каждую сторону по 10 раз.

- на выносливость и силу ног:

1) «Поднятие ноги на 90°». И. п.: лежа на спине, руки под головой, ноги прямые, стопы вытянутые. Выполнение: поднять ноги на 90° и удержать на 16 счетов (выполнить на каждую ногу).

2) «Отведение ноги в сторону на 90°». И. п.: лежа на спине, руки под головой, ноги прямые, стопы вытянутые. Выполнение: поднять ноги на 90° и отвести в сторону, не касаясь пола, на 16 счетов (выполнить на каждую ногу).

3) «Поднятие двух ног на 90°». И. п.: лежа на спине, руки под головой, ноги прямые, стопы вытянутые. Выполнение: поднять одновременно две ноги на 90° и удержать на 16 счетов.

- на силу и выносливость мышц живота:

4) «Велосипед». И. п.: лежа на спине, ноги согнуть в коленях. Выполнение: оторвать лопатки от пола, выполнить ногами упражнение «велосипед». Выполнять 10 счетов, два подхода.

5) «Касание пяток». И. п.: лежа на спине, руки вдоль корпуса, колени согнуты. Выполнение: оторвать лопатки от пола, руками коснуться каждой пятки, повторить на каждую сторону по 10 раз.

6) «Поднятие двух ног». И. п.: лежа на спине, поднять две ноги вертикально, руки за голову. Выполнение: поднять лопатки от пола и опустить в И. п. Выполнить 10 раз.

- на силу и выносливость рук и предплечья:

1) «Отжимание от скамейки». И. п.: лежа лицом вниз, ладони упираются на лавку высотой 20-30 см. Тело вытянуто в прямую линию от коленей до макушки, таз не возвышается. Выполнение: локти медленно сгибаются и разгибаются, в нижней точке грудь касается скамейки.

2) «Планка на локтях». И. п.: локтями опереться об пол, корпус ровный, опереться носками об пол. Выполнение: поднять корпус от пола, держать тело параллельно полу. Выполнить на 10 счетов.

3) «Боковая планка». И. п.: лежа на боку, локтем опереться об пол, верхняя нога сверху нижней, корпус ровный. Выполнение: поднять корпус от пола, так, чтобы корпус был ровный без прогибов, опора на локоть. Повторить на каждую сторону по 10 раз.

4) «Паучок». И. п.: согнутые колени, опора на ладони. Выполнение: поднять таз от пола, корпус параллельно полу.

- на координационную ловкость:

1) «Ласточка на одной ноге». И. п.: стоя на ногах. Выполнение: правую ногу и руки вывести в сторону, держать на балансе. Зафиксировать позу на 10 счетов, выполнить на каждую сторону по 8 раз.

2) «Баланс на кубике». И. п.: правой ногой стоять на кубике. Выполнение: левую ногу и руки вывести параллельно полу, стараться удержать баланс на возвышенности, в виде кубика.

3) «С кубиком на голове». И. п.: стоя на двух ногах, кубики на голове. Выполнение: медленно приседать, стараться не уронить кубик с головы.

Для групповой формы проведения занятий хореографии с детьми используются следующие *методы*: наглядный (наглядно-слуховой, наглядно-зрительный); словесный; практический (многократное выполнение конкретного хореографического движения).

Наглядный метод осуществляется на взаимодействии наглядно-слухового и наглядно-зрительного приемов. При обучении детей важна наглядность, в виду сильно развитой способности к подражанию. Исполнение движений должно сопровождаться показом для

возникновения у детей наиболее полного и конкретного представления о движении. Показ двигательных действий осуществляется самим педагогом или, по заданию педагога, ребенком, правильно и хорошо усвоившим данное двигательное умение.

Словесный метод основывается на сочетании показа с пояснениями и комментариями педагога, названием и описанием упражнений, объяснениями метрически сильных и слабых долей музыкального размера. Это поможет детям избежать неверного исполнения.

Практические методы основаны на активной двигательной деятельности детей, способствуют созданию мышечных представлений о движении, осознанному закреплению двигательных умений и навыков, активизируют двигательную память [25, с.28; 86, с.31].

Индивидуальная форма организации обучения позволяет пробудить интерес к занятию, сформировать умение и навыки, улучшить выполнение движения, подобрать комплекс упражнений для улучшения физических данных у конкретного обучающегося. Индивидуальная работа направлена на развитие ребенка с учетом его личностных особенностей. Занятия проводятся один на один с педагогом или в малых группах до 3 детей со сходным уровнем подготовленности.

В ходе индивидуальной работы с учеником решаются следующие задачи: коррекция физических данных; развитие и совершенствование навыков и умений.

На индивидуальных занятиях используются наглядный (наглядно-словесный, наглядный-зрительный) и практический методы, а также выполнение целенаправленных общефизических гимнастических упражнений.

Целенаправленными общефизическими упражнениями при индивидуальной форме обучения могут являться следующие упражнения:

- *на гибкость задней поверхности бедра:*

1. «Арабеск с сопротивлением». И. п.: обвязать эластичной лентой вокруг стопы ноги, выполняющей арабеск. На свободный конец ленты встать опорной ногой. Эластичная лента должна натянуться, когда нога поднимется, на 90° градусов и выше. Выполнение: разгибание ноги в тазобедренном суставе, опорой на руки, повторять 3-4 раза на каждую ногу.

2. «Опускание ноги из батмана». И. п.: лежа на спине, согнуть левую ногу в колене и прижать ступню к полу. Поднять правую ногу вертикально и развернуть в тазобедренном суставе наружу, нога полностью выпрямлена в колене. К правой голени привязать эластичную ленту. Ее свободный край закреплен на той же высоте над

головой. Выполнение: отпускать ногу, преодолевая сопротивление эластичной ленты. На каждую ногу повторить 8-10 раз.

3. «Батман лежа на боку». И. п.: лежа на боку, поднять правую ногу вертикально и развернуть в тазобедренном суставе наружу, обвязать эластичной лентой рабочую ногу, второй конец эластичной ленты закрепить на той же высоте над головой. Голову опустить на вытянутую левую руку, правой рукой опереться на ладонь об пол. Выполнение: опустить ногу, преодолевая сопротивление эластичной ленты. На каждую ногу повторить 8-10 раз.

4. «Складка с кубиками». И. п.: сесть на пол, кубики подложить под пятки, корпус ровный, руки в третьей позиции. Выполнение: опустить корпус к бедрам, ноги держать ровно.

- *на гибкость внутренней поверхности бедра:*

7. «Поворот бедра внутрь в позиции купе с отягощением». И. п.: лечь на бок, вытянуть правую руку и положить на нее голову, левой рукой опереться в пол перед собой. Спина прямая. Левая нога находится в положении купе, стопа лежит на голени правой ноги. Под колено положить мяч. На левой ноге закрепить утяжелитель. Выполнение: приподнять талию, коленом давить на мяч, чтобы усилить движение, можно немного отвести правую ногу назад. Зафиксировать это положение на 8 счетов. Повторить 8-10 раз.

8. «Passe стоя с сопротивлением». И. п.: встать лицом к станку, взяться за станок, стопы выворотные в первой позиции. Привести левую ногу в позицию пассе, правая опорная нога остается устойчивой в выворотном положении. Выполнение: начинать давить на ногу в позиции пассе, создавая сопротивление. Постараться сильнее повернуть бедро наружу, преодолевая сопротивление руки педагога, сохраняя при этом устойчивое положение.

9. «Passe с кубиком». И. п.: лежа на животе, правую ногу согнуть в пассе под колено кубик, левая нога прямая, стопы вытянуты. Выполнение: правую ягодицу тянуть в пол, педагог помогает отпустить ягодицу к полу. Зафиксировать на 10 счетов и выполнить по 8 повторений на каждую ногу.

10. «Флажок лежа на спине». И. п.: лежа на спине, корпус ровный. Выполнение: обхватить рукой за пятку, вывести ногу в сторону, обхватить пятку рукой, тянуть к себе. Зафиксировать на 10 счетов, выполнить на каждую ногу.

- *на гибкость спины*

1. «Боковые наклоны с эластичной лентой». И. п.: встать во вторую позицию ног, в руки взять эластичную ленту и поднять руки над головой. Развести руки в сторону, чтобы ощутить натяжение ленты. Выполнение: двигаясь строго во фронтальной плоскости, наклонить корпус вправо.

Правая лопатка при этом опускается, сохраняя натяжение ленты. Выполните данное упражнение 8 раз на каждую сторону.

2. «Боковой подъем корпуса в пассе». И. п.: лечь на правый бок, выпрямив ноги, одна нога должна лежать поверх другой. Опереться на правое предплечье, выдвинутое немного вперед. Выполнение: поднять корпус, следить за равновесием. Привести верхнюю ногу в положение пассе. Повторить 8 раз на каждую сторону.

3. «Лебедь». И. п.: лечь на живот, отвести руки в плечевых суставах на 90° и согнуть их в локтях на 90° , выпрямить ноги, втянуть стопы. Выполнение: приподнять корпус в сагиттальной плоскости, сохраняя руки в положении $90/90$. Постараться оторвать грудной отдел от пола. Повторить данное упражнение 10 раз.

4. «Лебедь с движением рук». И. п.: лечь на живот, руки в третьей позиции, корпус прямой, ноги и стопы вытянутые. Выполнение: поднять руки и грудной отдел от пола. Выполнить 8 раз.

5. «Сгибание позвоночника». И. п.: лечь на живот, ладони на полу, корпус прямой, ноги и стопы вытянуты. Выполнение: ладони на полу, согнуть руки в локтях, локти прижаты к корпусу. Отпустить лопатки по направлению бедер. Вгибать грудной отдел, избегать чрезмерного прогиба в пояснице.

- на выносливость и силу ног

1. «Приседание с мячом и изометрическое сведение ног стоя». И. п.: стоя на ногах, поднять руки над головой, выпрямить спину и придать нейтральное положение спины. Выполнение: зажать мяч между бедрами, согнуть ноги в тазобедренных суставах под углом 90° и медленно опускаться. Выполнить 10 приседаний.

2. «Разгибание ног в коленях». И. п.: лечь на спину и положить под колени валик, зажать между коленями небольшой мяч, а на голенях закрепить отягощение небольшого веса, стопы прижать к полу. Выполнение: сжать мяч между коленями, выпрямить обе ноги в коленях и зафиксировать эту позицию на 5 счетов. Повторить упражнение 8-10 раз.

3. «Приседания с опорой на стену». И. п.: прислонится спиной к стене так, чтобы пятки находились на расстоянии около 60 см от нее. Зажать между коленями небольшой мяч. Выполнение: исполнить демиплие, скользя спиной по стене.

4. «Подъем ног в плие лежа». И. п.: лечь на живот в позиции демиплие с развернутыми стопами, таз в нейтральном положении, выпрямить спину, голова упирается в согнутые руки. Выполнение: поднять бедра на 2-5 см от пола. Зафиксировать данное положение на 5 счетов, повторить 8-10 раз.

5. «Подъем ноги с поддержкой». И. п.: лечь на стол, чтобы ноги находились на полу, руки под головой, край стола опереться в

переднюю поверхность бедра. Выполнение: поднять одну ногу, отведя ее назад и полностью выпрямив в колене. Зафиксировать данное положение на 8-10 счетов. Повторив на каждую ногу по 10-12 раз.

- на силу и выносливость мышц живота:

1) «Мостик с ногами на кубиках» И. п.: лечь на спину, вытянув руки в стороны на уровне плеч. Придать позвоночнику нейтральное положение. Согнуть колени и расположить стопы на кубике. Выполнение: поднять бедра так, чтобы в сагиттальной плоскости образовать с плечами прямую линию. Держать спину ровно без прогибов в поясничном отделе. Зафиксировать данное положение на 8 счетов, повторить подъем 10 раз.

2) «Боковое сгибание корпуса лежа». И. п.: лечь на спину, согнуть ноги в коленях и прижать ступни к полу, ноги на ширине бедер. Выполнение: напрягая мышцы живота, немного приподнять корпус над полом и наклониться влево, двигаясь во фронтальной плоскости. Согнуть корпус насколько возможно, не смещая правое бедро. Постараться нижними ребрами коснуться левого бедра. Выполнить по 8-10 раз на каждую сторону.

3) «Боковое сгибание корпуса в положении с ногами 90/90». И. п.: ноги удерживать в положении 90/90, руки вдоль корпуса. Выполнение: напрягая мышцы живота, приподнять корпус от пола и наклониться влево, двигаясь во фронтальной плоскости, не смещая правое бедро. Выполнить 8 раз на каждую сторону.

4) «Скручивание с поворотом корпуса». И. п.: лечь на спину и согнуть ноги в коленных и тазобедренных суставах под углом 90°. Зажать между ногами мяч или подушку, привести руки в первую балетную позицию. Выполнение: выполнить скручивание корпуса, поднять корпус на 45° над полом, лопатки должны оторваться от пола, постараться сгибать позвоночник в грудном отделе. Добавить к этому движению поворот корпуса влево в горизонтальной плоскости, лопатки стараться свести.левой рукой скользить вдоль наружной поверхности левого бедра, а правая должна оказаться между ногами. Повторить по 8 раз на каждую сторону.

- на силу и выносливость рук и предплечья:

1) «Отведение и приведение предплечий». И. п.: сесть на стул, согнуть руки в локтях под прямым углом и прижать локти к бокам. Предплечья направлены вперед, ладони обращены друг к другу. Взять в обе руки эластичную ленту. Выполнение: развести предплечья в сторону, преодолевая сопротивление ленты. Не отрывать локти от тела. Зафиксировать это положение на 5 счетов, повторить на каждую сторону по 8 раз.

2) «Подъем рук над головой с эластичной лентой». И. п.: встать прямо, сделать шаг вперед левой ногой. Взять обеими руками концы

эластичной ленты. Придать позвоночнику нейтральное положение и согнуть руки под 90° в локтевых суставах и плечевых суставах. Выполнение: выпрямить обе руки в локтевых суставах и поднять их над головой, преодолевая сопротивление эластичной ленты.

3) «Отведение лопаток в упоре стоя». И. п.: встать лицом к стене и положить на нее ладони, руки на ширине плеч, полностью выпрямлены в локтях. Выполнение: сильно надавить руками на стену, не сгибая их в локтях. Лопатки при этом развести, а поверхность спины слегка округлить. Свести лопатки. Все движения совершать только в области лопаток. Повторить 10-12 раз.

4) «Сгибание руки на бицепс». И. п.: встать на правое колено, взять в левую руку небольшую гантель и опереться левым локтем в левое бедро. Выполнение: согнуть руку в локте, не меняя положения плеча. Следить, чтобы лопатка оставалась в стабильном положении.

- на координационную ловкость:

1) «Квадратный вальс». И. п.: стоя на ногах, руки вдоль корпуса. Выполнение: ногами выполнять на месте квадратный шаг вальса (правой ногой вперед, левой ногой в сторону, левой ногой назад, правой ногой в сторону). Правая рука в сторону, левая рука вверх, с каждым шагом менять руки (левая в сторону, правая вверх).

2) «Колесо с хлопком». И. п.: ноги вместе, руки над головой. Выполнение: колесо, хлопок, восемь повторений на каждую сторону.

3) «Хлопок, щелчок, прыжок». И. п.: стоя на ногах, на один раз – хлопок, на два – щелчок, на три – прыжок. Выполнение: педагог называет в разброс любое число от одного до трех. Дети должны выполнить соответствующие задание.

Представленная система специально подобранных физических упражнений, методических приемов применяется для укрепления здоровья, гармоничного физического воспитания и совершенствования двигательных способностей человека.

Таким образом, на занятиях хореографии с использованием средств гимнастики совершенствуются точность, легкость и мягкость движений, координация, гибкость, сила и выносливость.

7. Фитнес резинка как средство физического развития обучающихся на занятиях классической хореографии

Основной формой организации танцевальной деятельности детей младшего школьного возраста на занятиях классической хореографии является занятие, которое может быть организовано в хореографическом зале, где в течение 40-45 минут происходит изучение музыкально-ритмического материала, тренировочных

вспомогательных упражнений, элементов хореографической грамоты, закрепление музыкально-ритмического материала в игре, музыкально-танцевальные импровизации и т.п.

Общими требованиями к хореографическому занятию являются:

- использование научных достижений и проведение занятия на основе психолого-дидактических закономерностей обучения и воспитания;
- построение занятия на дидактических принципах;
- создание условий для полноценной познавательной деятельности детей;
- установление межпредметных связей;
- преемственность ранее изученного с новым материалом;
- связь изучаемого материала с жизнью;
- дифференциация заданий для детей различных уровней подготовки;
- повышение мотивации к обучению.

Целью начального обучения классическому танцу является постановка корпуса, позиций рук и ног у станка. В связи с этим помимо техники с первых уроков обучающимся необходимо прививать пластичность, творческую индивидуальность.

Классический танец на первом этапе обучения требует большой выдержки, упорства, терпения, что редко присуще детям 7-9 лет. В связи на занятии с этим важно комбинировать игровые образные движения и партерную гимнастикой, включать упражнения на развитие координации, ритма и слуха. Привлекая при сочинении комбинации элементы, необходимо отбирать те, которые соответствуют по стилю и ритму основному движению. В сочинении учебной комбинации главным должен стать принцип – от простого к сложному.

Каждое занятие классического танца опирается на определенные закономерности и состоит из четырех частей:

1. экзерсис у станка;
2. экзерсис на середине;
3. allegro (прыжки);
4. port de bras.

Кратко рассмотрим их.

Первая часть - *экзерсис у станка* - основан на изучении элементарных движений, из которых затем складываются самые сложные формы классического танца.

Существует ряд принципов построения урока классической хореографии:

- все движения выполнять как у станка, так и на середине зала, как с одной, так и с другой ноги, что в равной мере укрепляет и развивает двигательный аппарат обучающихся;

- все движения изучать сначала у станка, затем на середине зала;
- все учебные задания начинать с *preparation* (подготовка);
- помимо правильной подготовки и выполнения самого движения вырабатывать у обучающихся умение столь же внимательно и аккуратно заканчивать каждое учебное задание, то есть вносить в исполнение элемент четкой завершенности.

Вторая часть - *экзерсис на середине*. К нему можно приступить после изучения экзерсиса у станка. Все изученные движения в экзерсисе у станка выносятся на середину зала. Эта часть урока необходима для приобретения апломба, свободной ориентации во всех направлениях, для раскрытия творческой индивидуальности.

Последовательность изучения та же, что и в экзерсисе у станка. Вначале все упражнения выполняются *en face*, движения не комбинируются. Затем изучается исходное положение - *eraplement* - для всех упражнений на середине. Экзерсис на середине зала, как правило, составляется компактнее и короче. Построение его следует постепенно усложнять и сокращать количество отдельных упражнений. Но, как бы ни был построен экзерсис на середине, он всегда должен лишь хорошо подготовить обучающегося к следующей части урока, а не подменять её.

Adagio - это работа над всесторонним овладением позами классического танца и самой разнообразной их связью. Построение *adagio* в различных классах складывается из пройденных поз, движений. Но в первом классе *adagio* как такового еще нет. Здесь только начинают изучать различные позы с ногой, не отделенной от пола.

Третья часть урока – allegro. На нем осваиваются различные прыжки классического танца. Как и все другие движения, они изучаются в той последовательности, которая указана в учебной программе. В дальнейшем курсе обучения эта последовательность несколько изменяется. Различают малые, средние и большие прыжки.

Прыжки - наиболее трудный раздел урока классического танца. В первом классе прыжки изучают после того, как уже выработаны сила, эластичность и выворотность ног в *demi plie*, а также правильно поставленный корпус.

Последовательность изучения:

1-й класс

- 1) *Temps leve soute* (I, II, Vп.) основа для всех прыжков классического танца;
- 2) *Changement de pied*;
- 3) *Pas echappe* на II п.;
- 4) *Pas assemble* в сторону.

Завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм обучающихся после напряженной работы окончательно пришел в состояние покоя при помощи выполнения различных форм *port de bras*. Это правильное прохождение рук через основные позиции с поворотами, наклонами головы и движениями корпуса.

В классическом танце *port de bras* имеет огромное значение. Красота линий рук, их мягкость, гибкость и подвижность корпуса, различные повороты и наклоны головы вырабатываются в *port de bras*. В *port de bras* отрабатывается пластическая выразительность танца.

Изучение простейших *port de bras* у станка и на середине зала начинается с первого года обучения, как только усвоены позиции рук. Подготовкой к *port de bras* является движение рук по позициям в комбинации с *rond de jambe par terre* или каким-нибудь другим движением экзерсиса. Позднее включаются наклон корпуса вперед и перегиб назад, повороты головы.

Такое построение урока позволяет проводить его с постепенным усложнением без резких спадов и подъёмов. При этом каждая часть урока должна иметь свою кривую с постепенным нарастанием и некоторым спадом в конце, что позволяет обучающемуся приступать к выполнению следующей части урока со свежими силами.

Урок следует строить так, чтобы добиться большего разнообразия в чередовании и перемене упражнений – упражнения лицом к палке, переход на середину, возвращение к палке и т.п. Это необходимо для того, чтобы обучающиеся не приучались механически выполнять движения, а работали в состоянии сосредоточенного внимания. Кроме того, такой урок не будет однообразным и скучным.

Время на упражнения у станка и на середине зала должно быть по возможности распределено равномерно: 10-15 минут – упражнения у станка, 10-15 минут – на середине зала и т.д. Учитывая это, каждый педагог-хореограф, руководствуясь своим опытом, рационально распределяет время урока.

Все уроки хореографии проходят под звуки музыки. Музыка является не только фоном, создающим эмоциональный настрой занятия, но и средством формирования умения выполнять движения в согласии с ритмом, динамикой, характером произведения.

Необходимо объяснять обучающимся, в каком размере и темпе делается данное упражнение, необходимо дать ему возможность вслушиваться в музыку. Особенное внимание должно быть обращено на качество музыкального оформления урока с детьми младшего школьного возраста.

Для достижения лучших результатов и более быстрого развития физических данных танцовщиков на занятиях классической хореографией, в качестве дополнительной нагрузки целесообразно

использовать *фитнес резинку* – эластичный эспандер заданной упругости и длины из латекса или тканого материала.

Латексные ленты или «резина для растяжки» различаются по длине (от 120 см до 210 см) и толщине (0,035 см — мягкая, 0,045-0,05 см — средняя и 0,065 см — упругая). Они имеют несколько уровней упругости для людей с разной физической подготовкой. Чаще всего используются три уровня сопротивления: мягкий, средний и жесткий.

В процессе физического развития фитнес резинка будет полезным дополнительным оборудованием по ряду причин: за счет равномерного распределения нагрузки по участвующей в растяжке части тела, использование резинки сводит к минимуму вероятность получения травм; позволяет освоить более сложный уровень исполнения танцевальных «pas» и проработать конкретную зону; дает возможность регулировать уровень нагрузки и легко варьировать, подбирая оптимальный; во многих упражнениях, помимо укрепления и растяжки мышц, резиновая лента способствует тщательной проработке связок, повышая уровень растяжки, минимизируя нагрузку на суставы; позволяет внести разнообразие в привычные упражнения.

Уровень сопротивления резинки для выполнения упражнений необходимо подбирать по физическим способностям танцовщика. Ребенок должен чувствовать нагрузку, но при этом сохранять технику упражнений.

При выборе длины резинки стоит ориентироваться на упражнения, которые планируется выполнять танцор. Подобрать гимнастическую резинку можно по росту: при росте до 130 см - на 8 петель; 130-155 см — на 10 петель; 155 и выше — 12 петель [75, с.19].

Включение упражнений с фитнес резинкой в процесс обучения классической хореографии позволит расширить выбор средств и обновить методические подходы к физическому развитию обучающихся.

Упражнения подобраны с учетом возрастных и индивидуальных особенностей обучающихся, последовательности и систематичности изучаемого материала.

Основная задача занятий классической хореографией посредством использования фитнес резинки – правильная постановка корпуса, ног, рук и головы на простейших упражнениях, развитие элементарных навыков координации движений.

Все упражнения исполняют поочередно с правой и левой ноги. Для правильного усвоения выворотности ног ряд упражнений сначала изучается в сторону, позднее - вперед и назад. Упражнения начинают изучать стоя лицом к станку, держась за нее обеими руками. Затем постепенно переходят к тем же упражнениям стоя к станку боком и держась одной рукой, в то время как другая рука открыта на вторую

позицию. Движения начинаются и заканчиваются исходным положением. Рука и нога подготавливаются к движению на дополнительные такты - preparation.

Новое движение охарактеризовать словесно, медленно показать его в законченном виде, соблюдая характер. Сложные движения изучать по частям, исполняя подготовительные упражнения (см. Таблицу):

Таблица

№	Муз. размер	Упражнение	Общие методические указания
1	4/4	Demi plie (полуприседание) И.П. - Первая позиция ног, лицом к палке. 1 и 2 и — Ноги усиливая выворотность верхней части, направляя колени к носкам, выворотно расположенным на полу, медленно сгибаются в коленях, достигая предельного сгиба голеностопного сустава. 3 и 4 и - Ноги, сохраняя выворотность и силу мышц, медленно вытягиваются в исходное положение. Первоначально исполняем на 2 т. 4/4, затем 1т. 4/4. Усвоив движения в первой позиции, переходят к его изучению во второй позиции	В demi plie в 1 и 2 позициях положение стопы на полу ровное, упор стопы на большой палец не допустим: пятки должны плотно прилегать к полу, т.к. это способствует развитию голеностопного сустава. Корпус прямой и подтянутый, плечи и бедра ровные. Центр тяжести корпуса равномерно распределяется на обе ноги. Первоначально demi plie исполняют по 4 раза в каждой позиции Резинка надевается выше коленей
2	4/4	Battement tendus из первой позиции в трех направлениях (отведение и приведение работающей ноги) Battement tendus в сторону. И.п. - первая позиция ног. 2/4 - Работающая нога, скользя стопой по полу в сторону второй позиции, отделяется пяткой от пола, и вытягивается в подъеме и пальцах, достигая полной натянутости. Носок касается пола, выворотная пятка максимально поднята, выгибая подъем. 2/4 - Пауза. 2/4 - Работающая нога, постепенно переходя с носка на всю стопу, скользящим	Корпус подтянут. Колени сильно вытянуты. Руки свободно лежат на станке, локти опущены. В battement tendu, работающая нога движется точно по прямой, фиксируя положение пятки против исходно позиции в каждом из направлений. Работающая нога предельно выворотна в тазобедренном, коленном и голеностопном суставах. Колени не расслабляются и не сгибаются на протяжении всего движения.

		движением возвращается в первую позицию. 2/4 - Положение сохраняется Battement tendus вперед. И.п. - Выше изложенное. 2/4 - Работаящая нога, сохраняя выворотность пятки, скользит всей стопой по полу вперед, отделяется пяткой от пола и, скользя, вытягивается в подъеме и пальцах, достигая полной натянутости. 2/4 - Положение сохраняется. 2/4 - Работаящая нога, направляя носок назад и постепенно переходя с носка на всю стопу, скользящим движением возвращается в первую позицию. 2/4 - Положение сохраняется. Battement tendus назад. И.П. - Выше изложенное. По той же музыкальной раскладке движение исполняется назад. По мере усвоения, движение исполняется на 1 т. 4/4, затем на 2/4	Скольжение начинается пяткой, а возврат в позицию - носком. Носок от пола не отрывать. Следить за бедром работающей ноги и подтянутым корпусом. Не допускать упора на носок. Корпус подтянут и спокоен. Сохраняется ровность плеч и бедер. Резинка надевается над щиколотками Назад battement tendu начинается с отведения носка, возвращение в позицию с пятки. Следить, чтобы плечи не поворачивались к работающей ноге. Ягодичные мышцы сильно натянуты
3	2/4	Battement tendu jete из первой позиции в трех направлениях. И.П. - Первая позиция ног лицом к палке. 1/4 - Нога скользит по полу в сторону. 1/4-Бросок на 25°. 1/4 - Опустить на носок, не распуская натянутые пальцы. Первоначально проучиваем на 2 т. 2/4, затем на 2/4. Движение исполняем в трех направлениях	Движение выполняется по правилам battement tendu, но с броском в воздух. Работаящая нога исполняет бросок на высоту 25° и активно возвращается в позицию. Носок во все направления подчеркивает возвращение ноги в позицию. Движение исполняется равномерно, точка фиксируется за счет резкого броска нога. Движение воспитывает подвижность тазобедренного и голеностопного суставов, силу ног. Резинка надевается над щиколотками
4	4/4	Rond de jambe par terre (круг ногой по полу). Passe par terre в первой позиции И.п. - Первая позиция,	В passe par terre работающая нога предельно натянута и выворотна. Во время passe через первую позицию стопу работающей ноги

	4/4	лицом к станку. 2/4 - Провести работающую ногу по правилам battement tendu вперед носком в пол. 2/4 - Возврат в первую позицию. 2/4 - Провести работающую ногу назад, носком в пол. 2/4 - Возврат в позицию. Движение исполняем на 2 т. 4/4, затем на 1 т. 4/4, 1 т. 2/4	равномерно располагают на полу, избегая упора на большой палец. Не отделяя пятки, не подгибая пальцы, не заходя за пятку опорной ноги. При вытягивании ноги вперед, либо назад, пятка находится против пятки. Корпус подтянут и спокоен, плечи и бедра ровные.
		Demi rond de jambe par terre en dehors и en dedans (полукруг ногой) И.П. - Первая позиция. Preparation (вступление) - по правилам battement tendu вывести назад носок работающей ноги. 2/4 - Вывести работающую ногу вперед на носок. 2/4 - Движение по дуге до второй позиции 2/4 - Втянуть ногу в первую позицию. 2/4 - Пауза. Затем проучить следующую часть 1/4 круга - со стороны-назад (en dehors) Затем проучиваем движение обратно (en dedans): сзади четвертой позиции в сторону на вторую позицию; из второй позиции в четвертую позицию вперед Движения проучиваем на 2 т. 4/4, затем на 1 т. 4/4.	Усвоить понятие en dehors и en dedans. При en dehors следить, чтобы пятка была направлена вперед, носок не упирался в пол. Особо сохранять выворотность на движении со второй позиции в четвертую назад. Плечи и бедра не должны поворачиваться к работающей ноге. Опорная нога стремиться к выворотности, ягодичные мышцы подтянуты. Вести работающую ногу по кругу пяткой вперед. На бедрах не оседать. Особо сохранить выворотность на движении сзади до второй позиции. Плечи и бедра не разворачивать к работающей ноге. Носок доводить до точки впереди против первой позиции. При прохождении работающей ноги по первой позиции тяжесть корпуса на нее не передавать. Колени обеих ног предельно натянуты. Корпус не должен реагировать на движения ноги
5	3/4 или 4/4	Battement fondu (тающий, текущий) Подготовительное упражнение И.П. - Пятая позиция, правая нога впереди, лицом к станку. 1т. 2/4 - Работающая нога подводится в положение на sou- de-pied вперед (условное). 2/4 Demi plie на опорной ноге 2 т. 2/4 - Опорная нога	Развивает силу, выворотность, эластичность ног. Все элемента движения выполняются слитно. Оба бедра выворотные, ровные, ягодичные мышцы подтянуты. Ощущение что demi plie выполняется двумя ногами. Обратить внимание на работу голеностопного сустава опорной ноги. При движении сзади на sou-de-

		вытягивается в колене, а работающая нога сохраняет положение <i>cou-de-pied</i>. 2/4 - Работающая нога закрывается в пятую позицию. Проучить упражнение с <i>cou-de-pied</i> сзади.	<i>piéd</i> колена сохраняет выворотность, как бы отстает. Резинка надевается над коленями.
6	4/4	Battement frappe (ударное движение). Подготовительное упражнение (приведение и отведение работающей ноги на <i>sur le coude-pied</i>) И.п. - пятая позиция ног, правая нога впереди. 2/4 - Preparation: открыть правую ногу в сторону приемом <i>battement tendu</i>. 1/4 - Нога сгибается на <i>sur le cou-de-pied</i> вперед. 1/4-Пауза. 1/4 - Нога выпрямляется на носок по второй позиции. 1/4 - Пауза. Затем тоже самое упражнение выполняется на <i>sur le cou-de-pied</i> назад. Далее этот <i>battement</i> следует изучать в направлении вперед, назад, в медленном темпе с остановками.	Движение развивает силу ног, ловкость и подвижность колена. Выполняется низом ноги от колена при закреплённом неподвижном бедре. Упражнение выполняется лицом к станку, в медленном темпе, без каких бы то ни было акцентов на 2 музыкальных такта 2/4. Выпрямлять и сгибать ногу в этом упражнении следует равномерно, точно придерживаясь направления второй позиции. Фиксировать положение <i>sur le cou-de-pied</i> надо плотно, особенно спереди, но без нажима на опорную ногу. Тазобедренная часть тела все время подтянута. Корпус прямой и собранный. Плечи раскрыты и опущены. Центр тяжести тела находится точно на опорной ноге. Резинка надевается над щиколотками
7	4/4	<i>Releve lent</i> из первой позиции на 45° в трех направлениях. И.П. - Первая позиция, лицом к станку. 2/4 - Отвести на носок в сторону. 2/4 - Подъем на 45°. 2 такт 2/4 - Фиксирует положение поднятой ноги. 2/4 - Нога опускается в позицию. Затем движение проучиваем назад и вперед.	<i>Battement releve lent</i> - медленное поднимание ноги на 45°, затем на 90°. Является подготовительным движением. Корпус подтянут, плечи опущены. Опорная нога стремиться к выворотности. Работающая нога предельно натянута до кончиков пальцев Резинка надевается над щиколотками
8	2/4	<i>Grand battement jete</i> (бросок ноги на 90°) И.П. - Первая позиция, лицом к станку. 1 такт 1/4 - Бросок работающей ноги	Движение с большим броском, развивает силу и легкость ног, навык броска, который применяется в прыжках. Стопа активно участвует во всех

		на 90° в сторону. 1/4 - Опускание ноги носком в пол. 2 такт 1/4 - Закрыть ногу в позицию. 1/4-Пауза. Затем проучиваем на 1 такт 2/4. Проучиваем движение назад, затем вперед (держась одной рукой за палку).	движениях. Нога бросается скользящей стопой по полу. Опускается сдержанно. Первоначально проучить бросок во все направления, затем добиваться увеличения высоты броска. Положение корпуса и бедер сохраняется как в <i>battement releve lent</i>. Ноги предельно вытянуты. При броске вперед и назад колени не сгибать. При броске назад корпус слегка подается вперед и возвращается одновременно с возвратом в позицию Резинка надевается над щиколотками
9	4/4	<i>Releve</i> И.П. - Первая позиция ног, лицом к станку. 2/4 - Подъем на полупальцы. 4/4 - Удержать полупальцы. 2/4 - Опускание с полупальцев. <i>Releve</i> проучивается по второй позиции. Исполняется <i>releve</i> на 1 такт 2/4, затем на 1/4. 2/4 - Подъем на полупальцы. 2/4 - Опускание в позицию.	Развивает эластичность ступни, гибкость пальцев, сообщает силу и упругость голеностопу. Ноги предельно выворотны в тазобедренном суставе, втянуты в коленях. Не заваливать ступни на большие пальцы. Обе пятки одновременно отделяются от пола. Подъем и опускание — эластичные. При опускании колени не расслаблять. Не допускать не выворотного подъема. Лучше сделать полупальцы ниже. По мере развития выворотности добиваться высоких полупальцев. Они необходимы во вращении. Корпус подтянут, плечи опущены, вся фигура устремляется ввысь. Резинка надевается над щиколотками
10		Перегибы корпуса, как и различные формы <i>port de bras</i>, используются в комбинациях экзерсиса, а также в качестве заключения в упражнениях у палки и на середине зала. Перегибы корпуса могут выполняться с музыкальным сопровождением на 4/4, 3/4, 2/4.	

Все упражнения в классической хореографии универсальны и могут быть направлены на развитие сразу нескольких физических данных. Так, например, *Plie* и *Battement tendu* используются для развития выворотности и силы одновременно. *Plie* лицом к станку по первой и второй позиции выполняется следующим образом: резинка привязывается к стопе и к плечу, сгибаются колени на четыре счета вниз, вытягиваются колени на четыре счета вверх, колени

раскрываются в стороны по направлению стоп. Battement tendu лицом к станку по первой позиции выполняется следующим образом: резинка привязывается к рабочей и опорной ноге голеностопа, на четыре счета нога отводится в заданное направление, на четыре счета нога возвращается в исходное положение, колени вытянуты.

Для тренировки выносливости и «балетного шаг» применяются упражнения Grand battement jete и Releve lend. Grand battement jete выполняется лицом и спиной к станку по первой позиции. Резинка привязывается к рабочей и опорной ноге голеностопа. «На раз» нога бросается в заданное направление на 90 градусов и выше, «на два» возвращается в исходное положение. Корпус закреплен, колени вытянуты. Releve lend выполняется лицом и спиной к станку по первой позиции, резинка привязывается к рабочей и опорной ноге голеностопа. На четыре счета нога медленно поднимается в заданное направление на 90 градусов и выше, на четыре счета сдержанно опускается в исходное положение. Корпус закреплен, ноги предельно вытянуты.

Гибкость и «балетный шаг» тренируются за счет выполнения упражнения Battement Developpe. Это развернутое движение лицом к станку по пятой позиции. Резинка привязывается на плечо опорной стороны и к стопе противоположной ноги. На два счета рабочая нога поднимается до положения passe сзади, «на три, четыре» открывается назад на 90 градусов и выше». «Раз, два» прямую ногу тянем в потолок. «Три, четыре» через battement tendu нога закрывается в пятую позицию. Для достижения наилучшего эффекта, корпус подается вперед.

Для развития подъема стопы используется Releve. Это подъем на полупальцы лицом к станку по первой позиции. Резинка привязывается к стопе рабочей ноги и к голеностопу опорной ноги. «На раз, два, три» рабочая нога поднимается на полупалец, «на четыре» возвращается в исходное положение.

Для развития координации – Fondue. Тающее движение лицом к станку по пятой позиции. Резинка привязывается к голеностопу опорной ноги, и к стопе рабочей ноги. «На раз, два» одновременно сгибаются две ноги, рабочая приходит в положение sou-de-pied, опорная в plié. «На три, четыре» одновременно рабочая нога вытягивается в заданное направление, а опорная возвращается в исходное положение.

Эффективное воздействие имеет проведение упражнений с резинками на растяжку в заключительной части занятия, поскольку исследования указывают на то, что растягивать мышцы необходимо, когда они уже хорошо разогреты, и поскольку такие упражнения позволяют организму понизить внутреннюю температуру,

целесообразно располагать большую часть упражнений на гибкость в конце занятия, во время периода восстановления.

Любой комплекс с резинками будет эффективнее, при соблюдении правильной техники выполнения каждого из упражнений. Использование гимнастической резинки на занятиях классической хореографией позволит расширить выбор средств и обновить методические подходы к процессу воспитания физических качеств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Танец – прекрасный вид искусства, в котором гармонично сочетаются музыка и пластика движений. Его специфика определяется многогранным воздействием на человека, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства. Роль хореографии особенно важна в воспитании гибкого и подвижного тела и благородной осанки, а средствами хореографии достигаются техническое совершенство и, самое главное, культура движений, а также тренируется мышечный аппарат будущего исполнителя.

Влияя на развитие эмоциональной сферы личности, совершенствуя тело человека физически, воспитывая через музыку духовно, хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к самосовершенствованию, к постоянному развитию.

Основным важным качеством танцора является его техническое мастерство и физическая сила.

Для физического воспитания детей младшего школьного возраста очень полезным представляется использование элементов классической хореографии, включение в занятия хореографии элементов гимнастики, специального дополнительного оборудования, например, фитнес-резинки.

Изучение форм и методов физического воспитания детей младшего школьного возраста на занятиях хореографии посредством гимнастики и специального оборудования позволяет отметить, что большое внимание следует уделять развитию гибкости, силы, выносливости и координации.

Хореография способствует поэтапному развитию моторики ребенка, сенсорных и мышечных рефлексов, чувству ритма, умению подчинять движение тела музыкальной теме танца, способствует общему развитию психических функций детского организма, свойств и качеств растущей и развивающейся личности.

Для достижения результативности исполнения движений, от обучающихся требуется большое число повторений. По мере освоения комплекса, отдельные упражнения могут выполняться с нарастающей интенсивностью и с большим количеством повторений.

На занятиях обучающиеся познают себя, раскрывают свои физические возможности, которые им пригодятся в дальнейшем. Благодаря системе и комплексу упражнений с каждым занятием ребёнку становится интереснее и легче выполнять физически сложные упражнения.

Результаты проведенной работы подтвердили, что применение комплекса общепедагогических и специфических хореографических методов обучения позитивно влияет на гармоничное физическое

развитие обучающихся: в процессе выполнения упражнений классического экзерсиса с применением гимнастических упражнений, а также специального оборудования в виде фитнес резинки, виден колоссальный рост физического развития, а также технических возможностей обучающихся в хореографической деятельности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абызова Л.И. История хореографического искусства: отечественный балет XX века- начала XXI века: учебное пособие. - СПб.: Композитор, 2012. - 304 с.
2. Александрова Н.А. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. - СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. - 416 с.
3. Алямовская В.Г. Как воспитывать здорового ребенка. - М.: Восхождение, 2007. – 160 с.
4. Арслонов К.П., Джураев Ж.Р. Роль физкультуры и спорта в содействии личностному и социальному развитию обучающихся // Academy. - 2020. - № 10(61). - С. 44-47.
5. Ашмарин Б.А. Теория и методика педагогических исследований в физическом воспитании: пособие. – М.: Физкультура и спорт, 1978. – 233с.
6. Бадаева И.И. Принципы развития хореографической координации в методике А.Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. - СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Ваганова. - 2018. - С. 135 -151.
7. Бадаева И.И., Степаник И.А. Исследование координационных способностей обучающихся академии русского балета имени А.Я. Вагановой на раннем этапе профессиональной хореографической подготовки // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. - СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Ваганова, 2018. - С. 74-93.
8. Бакланова Т.И. Педагогика народного художественного творчества: Учебник. - М.: Планета музыки, 2016. - 160 с.
9. Безуглая Г.А. Координация музыкального и хореографического материала в процессе осуществления музыкального сопровождения урока классического танца // Вестник академии русского балета имени А.Я. Вагановой. - 2009. – №7. - С. 142-150.
10. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. - М.: Медицина, 2013. - 35 с.
11. Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. – М.: Планета, 2005. – 547 с.
12. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте: монография. - М.: Просвещение, 1968. – 464с.
13. Бордовская Н.В., Реан А.А. Педагогика: Учебник для вузов. - СПб: Питер, 2000. — 304 с

14. Бояринцева А.В. Дополнительное образование сегодня // Новые ценности образования. Принцип дополнительности. - 2016. – Вып. 4 (28). – С. 105-110.
15. Ваганова А.Я. Основы классического танца. - СПб: Лань, 2000. – 192 с.
16. Валукин Е.П. Система мужского танца: монография. - М.: ГИТИС, 1999. - 456 с.
17. Васильева Н.В. Как вырастить ребенка здоровым и ловким. - М.: Айрис-пресс, 2003. - 192 с.
18. Венкова З.Л. Педагогические условия оптимизации здоровьесберегающей деятельности // Здоровье, физическое развитие и образование: состояние, проблемы и перспективы: материалы Всероссийской научно-практической конференции, 26-27 октября 2006 г., г. Екатеринбург. - Екатеринбург: РГППУ, 2006. - С. 38-41.
19. Винер И.А., Горбулина Н.М., Цыганкова О.Д. Гармоничное развитие детей средствами гимнастики: метод. пособие. – М.: Просвещение, 2021. – 201с.
20. Виноградов Ю.В. Теория и методика физического воспитания: учеб. для студ. фак. физ. культуры пед. вузов / Под ред. Б.А. Ашмарина. - М.: Просвещение, 1990. - 288 с.
21. Витун В.Г. Современные виды гимнастики массовой физической культуре: методические указания. - Оренбург: ОГУ, 2012. - 110 с.
22. Выготский Л.С. Детская психология: собрание сочинений / Под ред. Д.Б. Эльконина. – М.: Педагогика, 1984. – 433 с.
23. Выготский Л.С. Психология развития человека. - М.: Эксмо, 2005. – 1135 с.
24. Голованов В.П. Методика и технология работы педагога дополнительного образования. – М., 2004. – 99 с.
25. Головкина С.Н. Уроки классического танца в старших классах. – М.: Искусство, 1989. –160 с.
26. Громов Ю.И., Звездочкин В.А., Каплан С.С. Мужской танец в петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В.И. Пономарева. - СПб.: СПбГУП, 2004. - 124 с.
27. Громов Ю.И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе // Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика: учебное пособие. - СПб.: СПбГУП, 2006. - 632 с.
28. Деминский А.Ц. Основы теории физической культуры: учеб. пособие для институтов и факультетов физического воспитания. – Донецк, 1996. – 328 с.
29. Евладова Е.Б. Дополнительное образование детей. – М.: 2002. – 208 с.

30. Ермолаев Ю.А. Возрастная физиология. – М.: СпортАкадемПресс, 2011. – 444 с.
31. Железняк Ю.Д., Минбулатов В.М. Теория и методика обучения предмету «Физическая культура». - М.: Академия, 2004. - 272 с.
32. Зациорский В.М. Физические качества спортсмена / Под ред. Г.Б. Хотянова. – М.: Физкультура и спорт.- 1966. - 210с.
33. Зациорский В.М., Аруин А.С., Селуянов В.Н. Биомеханика двигательного аппарата человека. – М.: Физкультура и спорт, 1981. – 143с.
34. Звездочкин В.А. Классический танец: учеб. пособие. – Ростов-на-Дону, 2005. – 410 с.
35. Иваницкая И.Н. Двигательная активность и здоровье детей. – М.: Медицина, 2007. – 73 с.
36. Ивлева Л.Д. История преподавания танца: учебное пособие. - Челябинск, 2006. - 139 с.
37. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: учебное пособие. – Челябинск.: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013. - 60 с.
38. Ильина Т.А. Педагогика. - М.: Просвещение, 1969. - 495 с.
39. Калмин О.В., Галкина, Т.Н. Антропометрическая характеристика лиц юношеского возраста Пензенского региона // Известие высших учебных заведений. Поволжский регион. - Пенза: Пензенский государственный университет, 2009. - С. 10 -23.
40. Карпенко В.Н. Хореографическое искусство и балетмейстер: уч. пособие. – М.: ИНФРА-М, 2015. -190с.
41. Карпенко В.Н., Метлушко М.В. Современная хореография как средство саморазвития личности // Вестник краснодарского государственного института культуры. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2020. – С.1-6.
42. Кекнеман А.В. Теория и методика физического воспитания детей школьного возраста: учеб. для пед. Ин-тов по спец. «Дошк. педагогики и психология». – М.: Просвещение, 1985. - 271с.
43. Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения. - Т.2. - М.: Педагогика, 1982.
44. Костровицкая В.С. 100 уроков классического танца (с 1 по 8 класс): методическое пособие. - Л.: Искусство, 1981. - 263 с.
45. Котельникова Е.Г. Биомеханика хореографических упражнений. – СПб., 2006. – 124 с.
46. Красовская В.М. Ваганова. - Л.: Искусство, 1989. - 223 с.
47. Крылов Г.Г. Преодоление кризиса 6–7 лет в условиях преемственной работы ДОУ и начальной школы // Педагогика: традиции

и инновации: Материалы V Международной научной конференции. - Челябинск: Два комсомольца, 2014. - С. 52-54.

48. Кузнецова З.И. Физическая культура в V - VIII классах. – М.: Акад. пед. наук, 1963. - 392с.

49. Куприян В.К. Краткий словарь терминов по теории и методике физического воспитания и спорта // Физическая культура и здоровье. – 2010. - № 1. – С. 64 – 65.

50. Курников Д.В. Современная хореография как средство саморазвития личности // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2012. – С.87-91.

51. Куцебо Г.И., Пономарева Н.С. Общая и профессиональная педагогика: Учебное пособие для вузов. - М.: Юрайт, 2019. - 128 с.

52. Латыпов И.К. Физическое качество человека. Развитие...или воспитание? // Теория и практика физической культуры и спорта. – Казань, 2023.

53. Лебедихина Т.М. Гимнастика: теория и методика преподавания: учебное пособие: для студентов. - Екатеринбург: Урал. фед. ун-т., 2017. – 109 с.

54. Левин М.В. Гимнастика в хореографической школе. - М.: Терра спорт, 2001. – 91 с.

55. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики / Ред. Я.А. Пономарев. – М.: Академия педагогических наук, 1959. -345с.

56. Лесгафт П.Ф. Главные труды / Коммент. В.А. Таймазова, Ю.Ф. Курамшина, А.Т. Марьяновича. – СПб.: Печатный Двор, 2006. - 718с.

57. Лесгафт П.Ф. Анатомия мышечной системы. - М.: ФиС, 1938. - 243 с.

58. Лесгафт П.Ф. Собрание педагогических сочинений / Отв. ред. Г.Г. Шахвердов. - Т.5. – М.: Физкультура и спорт, 1951-1956. - 391 с.

59. Лисина М.И. Общение со взрослыми у детей первых семи лет жизни: уч. пособие для студентов / под ред. Фельдштейна. - М.: Институт практической психологии, 1996. – 304с.

60. Лисицкая Т.С. Хореография в гимнастике: уч. пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2003. - 242с.

61. Лордкипанидзе Д.О. Принципы, организация и методы обучения. - М.: Учпедгиз, 1957. —172 с.

62. Лях В.И. Тесты в физическом воспитании школьников: пособие для учителя. - М.: АСТ, 1998. – 271с.

63. Мазилкина В.Е. Роль спортивной гимнастики для обучающегося начальных классов // Юный ученый. - Самара: Молодой ученый, 2020. - С. 150.

64. Макаренко А.С. Воспитание в школе. - М.: Просвещение, 2010. - 254с.
65. Матвеев Л.П. Введение в теорию физической культуры: учеб. пособие для ин-тов физ. культуры / Под общ. ред. Л.П. Матвеева. - М.: Физкультура и спорт, 1983. - 128 с.
66. Матвеев Л.П. Теория физической культуры и технология физического воспитания: Программа дисциплины цикла СДМ ГОС по направлению Физическая культура. - М.: Физическая культура, 2008. - 20с.
67. Мелейкина К.А. Игорь Моисеев: От авангарда к хореодраме // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. - СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Ваганова. - 2017. - С. 136-142.
68. Мессерер А.М. Уроки классического танца. - СПб.: Лань; Планета музыки, 2004. - 400 с.
69. Моисеев И.А. Я вспоминаю. Гастроль длиною в жизнь. - М.: Согласие, 2016. - 226 с.
70. Нагаева Т.А. Физическое развитие детей и подростков: Учебное пособие. - Томск, 2011. – 101 с.
71. Нежнова Т.А. Динамика внутренней позиции при переходе от дошкольного к младшему школьному возрасту: Уч. пособие для студентов. – М.: Институт практической психологии, 1996. - С. 242 – 249.
72. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. - М.: ГИТИС, 2011. - 472 с.
73. Новиков А.Д. Физическое воспитание / А.Д. Новиков. – М.: Физкультура и спорт, 1949. – 136с.
74. Новиков Н.И. Общие основы теории и методики физического воспитания. – М.: Физкультура и спорт, 1967. – 398с.
75. Пальчиков Ю.П. Резинка для фитнеса. Виды применения // Наука. - 2020. - № 10. – С.124- 127.
76. Передера Д.А. Теоретические основы здоровьесберегающих технологий на занятиях хореографией с детьми младшего школьного возраста // Актуальные проблемы хореографического образования детей и молодежи: Материалы II Республиканской научно-практической конференции. – Луганск: Луганский национальный университет им. Тараса Шавченко, 2018. - С.100 – 108.
77. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка / Ред., пер.с фр. Вал.А. Лукова, Вл.А. Лукова. - М.: Педагогика-Пресс, 1994. - 526 с.
78. Поливанова К.Н. Специфика домашнего поведения детей 6-7 лет // Психологическая наука и образование. – М.: Academia, 1998. – Т.3 - №2. - С. 111 – 115.
79. Политаева Т.И., Габибова К.Р. Особенности взаимодействия педагога-хореографа и тренера в процессе постановочной работы с

фигуристами // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. - 2017. - № 4 (44). - С. 119-123.

80. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. - Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. - 80 с.

81. Пуртурова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. - М.: Владос, 2003. – 256 с.

82. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. - М.: Учпедгиз, 1946. – 704 с.

83. Салмин А.В., Политаева Т.И. Обучение детей младшего школьного возраста современной хореографии как педагогическая проблема // Образование в условиях социальных изменений. сборник научных статей очной Международной молодежной научно-практической конференции. – Уфа, 2017. - С. 108-111.

84. Селиванов В.С. Основы общей педагогики: Теория и методика воспитания: Учебное пособие. - М.: Академия, 2004. - 336 с.

85. Спирин В.К. Методика оздоровительной физической тренировки индивидуальной направленности для детей школьного возраста. – Велики Луки, 2002. – 176с.

86. Степаненкова Э.Я. Теория и методика физического воспитания и развития ребенка: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. - М.: Академия, 2001. - 368 с.

87. Сухомлинский В.А. Избранные педагогические сочинения: В 3 т. – М., 1981. - Т. 3.- 639 с.

88. Тарасов Н.И. Классический танец. - М.: Искусство, 1981. – 450 с.

89. Тутушкина В.Г. Особенности физического воспитания детей младшего школьного возраста средствами гимнастики // Современное педагогическое образование. – М.: МИФИ, 2018. - С.167-170.

90. Ушинский К.Д. Наука и искусство воспитания /Сост. С.Ф. Егоров. - М.: Образование и бизнес, 1994. - 207 с.

91. Филиппов С.С. Муниципальная система физической культуры школьников: организационно-педагогические условия формирования: Монография. – М.: Советский спорт, 2004. -184с.

92. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. - М.: Искусство, 2015. - 640 с.

93. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. - М.: Ренессанс, 1991. - 296 с.

94. Халикова Л.Р., Политаева Т.И. Развитие пластики тела у детей в хореографической деятельности // Традиции и инновации в национальных системах образования. Материалы Международной научно-практической конференции. – Уфа: БГПУ, 2021. - С. 152-156.

95. Хатунцев Э.М. Использование музыки в гимнастике: Учеб. метод. пособ. – Воронеж: Воронежск
96. ий государственный институт физической культуры, 2019. - 55с.
97. Холодов Ж.К., Кузнецов В.С. Теория и методика физического воспитания и спорта: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М: Академия, 2000. - 480 с.
98. Хухлаева Д.В. Методика физического воспитания в дошкольных учреждениях: учеб. для пед. уч-щ по спец. «Воспитание в дошк. учреждениях». – М.: Просвещение, 1984. -207с.
99. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство и педагогика: Учебник для вузов. - М.: Юрайт, 2019. - 188 с.
100. Шипилина И.А. Хореография в спорте: учеб. для студентов. – Ростов-на Дону: Феникс, 2004 - 209с.
101. Шиян Б.М., Ашмарин Б.А., Минаев Б.Н., Гурфинкель А.И., Сермеев Б.В. Теория и методика физического воспитания: Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1988. – 224 с.
102. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Общ. ред. и предисл. А.В. Толстых. – М.: Прогресс, 1996 – 344с.
103. Юнусова Е.Б. Становление хореографических умений у детей старшего дошкольного возраст в дополнительном образовании: автореферат. – Челябинск: Челяб. гос. пед. ун-т. 2011. – 26с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

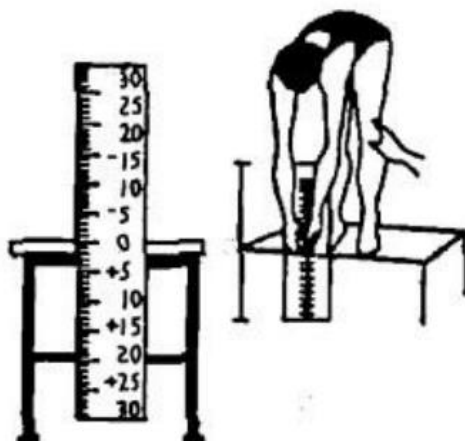


Рис. 1. Определение позвоночного столба тест №1.

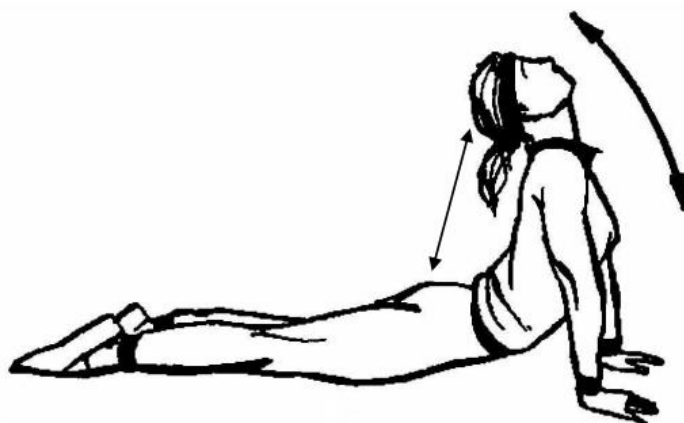


Рис. 2. Определение гибкости позвоночного столба тест №2.



Рис. 3. Определение гибкости позвоночного столба тест №3.

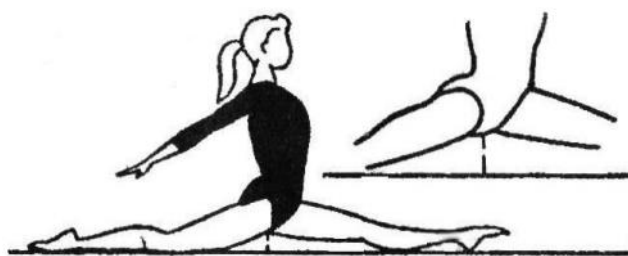


Рис 4. Определение гибкости ног (внутренней, задней поверхности бедра тест №1.

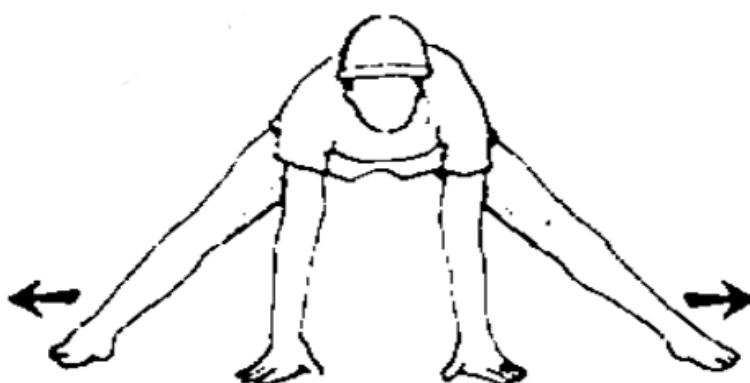


Рис. 5. Определение гибкости ног (внутренней, задней поверхности бедра) тест №2.



Рис 6. Определение силовой выносливости тест №1.

Учебное издание

А.Х. Баишева, И.А. Карпунина, Т.И. Политаева

**ФИЗИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА НА ЗАНЯТИЯХ ХОРЕОГРАФИИ**

Учебно-методическое пособие

Подписано в печать 18.01.2024г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 4,10. Тираж 500. Заказ 2021



Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

С.А. Болгарова, Т.И. Политаева

**ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА
НА ЗАНЯТИЯХ КЛАССИЧЕСКИМ ТАНЦЕМ**

Учебно-методическое пособие

УФА
Аэтерна
2024

УДК 37.036
ББК 74
ISBN 978-5-00177-898-1
Б 79

Печатается по решению учебно-методического совета кафедры
музыкального и хореографического образования
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы»

Рецензенты

Р.С. Абдульманов, хореограф-репетитор ГААНТ им. Ф. Гаскарова,
Народный артист РБ, Заслуженный артист РФ
Дайнова Г.З., кандидат педагогических наук, доцент

Болгарова С.А., Политаева Т.И.

**ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ
РЕБЕНКА НА ЗАНЯТИЯХ КЛАССИЧЕСКИМ ТАНЦЕМ: УЧЕБНО-
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ / С.А. БОЛГАРОВА, Т.И. ПОЛИТАЕВА. –
УФА: АЭТЕРНА, 2024. – 50С.**

В учебно-методическом пособии раскрываются вопросы формирования эстетической культуры личности ребенка на занятиях классическим танцем. Раскрывается педагогический потенциал классического танца в данном процессе. В пособии представлены педагогические условия, формы и методы формирования эстетической культуры, а также диагностический инструментарий. Представленный материал основан на педагогическом опыте работы хореографа и окажет методическую помощь педагогам-хореографам, руководителям танцевальных коллективов, студентам направления «Педагогическое образование» профиля «Хореографическое образование».

УДК 37.036
ББК 74
ISBN 978-5-00177-898-1
Б 79

© С.В. Савельева, Т.И. Политаева, 2024
© Аэтерна, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Пояснительная записка	4
1. Психолого-педагогические особенности формирования эстетической культуры личности ребенка	6
2. Классический танец как фактор формирования эстетической культуры личности	15
3. Формы и методы формирования эстетической культуры личности ребенка на занятиях классическим танцем	20
4. Методические рекомендации по формированию эстетической культуры детей на занятиях классическим танцем	29
5. Диагностические методики по выявлению уровня сформированной эстетической культуры личности ребенка	35
Заключение	39
Библиография	40

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Актуальность исследования. Ретроспективно искусство хореографии, развиваясь в самостоятельную форму искусства, постепенно обрело возвышенно-неутилитарную эстетическую ценность. Сегодня оно представляет собой синтез различных видов и жанров социально-творческой деятельности и реализует пространственное представление об идеалах в их пластическом, художественном выражении.

Параллельно развитию общества, все время менялась не только точка зрения на хореографическое искусство, но и его эстетическая ценность. Такое философское определение основывается на переменчивом характере общественных идеалов в динамичном процессе становления общества и духовного роста личности.

Классический танец является живым наследием прошлого, и его выполнение требует от исполнителей воспитанности и уважения перед традициями. Он воплощает в себе красоту и гармонию, олицетворяя высокие идеалы человеческой природы и эмоций. Обращение к теме формирования эстетической культуры детей посредством классического танца обусловлено тем, что сегодня в информационном обществе с огромными объемами поступающей информации действительно важно формировать культуру, направлять, воспринимать мир с эстетической точки зрения.

В научной литературе разнообразные вопросы, связанные с историей и методикой обучения классического танца и формированием эстетической культуры в обществе исследованы подробно, но, по отдельности. Например, к изучению классического танца обращались такие исследователи как Л.Д. Блок, которая рассматривала классический танец в ретроспективе [5]; А.Я. Ваганова, ставшая

основоположницей методики и системы классического танца [9]; Л.Д. Ивлева, которая изучала общие особенности обучения хореографии [22]; Е.Г. Котельникова, создавшая труды о биомеханике хореографических движений [29].

На важность формирования эстетической культуры, в том числе и у детей, акцентировали внимание П.А. Ежова, рассматривающая ее сущность и структурные особенности [17]; Е.А. Голубова, обратившая внимание на эстетический вкус [13]; А.А. Куриленко, в исследовательском фокусе которого находилась эстетическая культура личности [32]; М.А. Саламанов, изучающий эстетическую культуру в призме современности [41].

Разрозненность существующих исследований и отсутствие комплексного исследования проблемы формирования эстетической культуры детей посредством классического танца порождают необходимость выявления теоретических основ, экспериментальной проверки эффективности содержания, форм и методов формирования эстетической культуры личности ребенка на занятиях классическим танцем, а также определения диагностического инструментария по выявлению уровней сформированности эстетического интереса, эстетического вкуса и эмоциональной чувствительности детей младшего школьного возраста.

1. Психолого-педагогические особенности формирования эстетической культуры личности ребенка

В настоящее время эстетическая культура может пониматься в плане специализированной части общей культуры, характеризуя общество с точки зрения способности обеспечивать развитие искусства и формировать эстетическое отношение к нему и к прочим эстетическим ценностям.

Примечательно, что эстетическая культура как понятие существует только с начала XX века. Его основоположником стал Э. Мейман, который определял эстетику как прекрасное в мире через искусство и природу [34, с. 8].

З.Я. Рахматуллина и З.Я. Фаткуллина определили феномен эстетической культуры как специальную часть общественной культуры, которая демонстрирует способность обеспечивать развитие эстетических отношений и единство эстетических знаний, убеждений, чувств, навыков и норм деятельности и поведения людей [39, с. 1060].

М.С. Каган отмечал: в структуру эстетической культуры входят специальная система средств, благодаря которой человек и социум осваивают мир в эстетическом плане, а также совокупность особых эстетических ценностей, которые формируются в процессе специфического отношения человека к окружающей реальности – духовного, бескорыстного, ориентированного на познание и оценку явлений и предметов окружающего мира. По мнению ученого эстетическая культура охватывает способы организации и выражения нравственной, религиозной, политической, технической, физической культуры, культуры быта, общения, речи, и, подобно культуре в целом, имеет разные масштабы и объемы в плане проявления: может представляться и как эстетическая культура общества, и как

эстетическая культура локальной общности (профессиональной, социальной группы и прочего), и как эстетическая культура личности непосредственно [25, с. 186].

Также М.С. Каган полагал, что основополагающим элементом эстетической культуры является эстетическое творчество, которое связано не только с созданием или использованием эстетических ценностей, но также и с их освоением, духовным обогащением индивида и общества [24, с. 51].

По мнению В.С. Безруковой в эстетической культуре основой является эстетическое воспитание личности. Для того, чтобы человеку полноценно стать носителем эстетической культуры и ее субъектом, необходимо освоить систему эстетических ценностей, что и происходит в процессе воспитания [4, с. 89].

А.Ш. Амиржанова, Г.В. Толмачева, М.Р. Тимофеева продолжили мысль В.С. Безруковой, заключив, что непосредственно в процессе эстетического воспитания человек начинает ориентироваться и понимать эстетический идеал, художественную силу искусства в призме общества, внутри которого находится. То есть, в процессе приобщения к эстетической культуре человек приобщается к некому эстетическому идеалу, имеющему вес духовной ценности [3, с. 3].

П.А. Ежова также поддержала мысль о значимости эстетического идеала в формировании эстетической культуры. Исследователь отметила, что эстетическая культура представляет собой совокупность «векторов системы способностей человека воспринимать мир через призму идеала, включающего в себя формы, предметы поведения, а также понятие этого эстетического идеала, непосредственно» [17, с. 63].

Интересно, что представленное определение позволяет смотреть на эстетическую культуру с точки зрения опыта, который усваивает

личность с раннего детства, учась воспринимать красоту мира сообразно общепринятым нормам.

Еще одно важное определение эстетической культуры, которое дано П.А. Ежовой – эстетическая культура – это чувственно ориентированная система, структурно сложная для изучения, восприятия и формирования [17, с. 63]. Из этого выходит, что специфика эстетической культуры заключается в том, чтобы человек был связан с миром не только исключительно в постоянном механическом и физическом процессах существования, но и эволюционировал, непрерывно расширяя «догмы и призмы поглощения культурных продуктов, а также имел свойство воспроизвести их самому» [17, с. 64]. Соответственно, эстетическая культура имеет самое непосредственное отношение к гуманизации личности и общества.

П.А. Ежова, продолжая мысль об эстетическом идеале, включает такое понятие как эстетический вкус, понимая его как способность человека понять, создать, восхититься и сохранить культурное творение, что в широком смысле расширяет эстетическую культуру [17, с. 64].

Е.А. Голубова, в свою очередь, понимает эстетический вкус как особую аналитически-дифференцирующую форму эстетического сознания человека, определяющую структурные и основные характеристики произведения искусства, стилевые и жанровые особенности, предпочтение определенным характеристикам искусства в соответствии с личной ориентацией и культурой художественной оценки [13, с. 40].

А.А. Куриленко в своем исследовании писал, что эстетическая культура – это достаточно «сложная система, состоящая из множества взаимосвязанных и взаимовлияющих компонентов, среди которых прежде всего необходимо выделить: эстетическое восприятие...

эстетическую эмоцию... эстетическое переживание и эстетическое наслаждение... эстетическое чувство» [32, с. 87].

По мнению ученого, компонентами эстетической культуры следует считать эстетические взгляды и убеждения, представляющие непосредственно интеллектуально-логическую сферу эстетического сознания человека, а также эстетическая потребность и эстетический идеал, о котором также писали и другие исследователи, к мнению которых мы обращались ранее.

Очень важно понимать, что одной из главных особенностей эстетической потребности является отсутствие в ней утилитарного содержания [6, с. 13].

То есть, «нужда, испытываемая индивидом, и его активность указывают на степень сформированности эстетической культуры личности, о которой можно судить лишь по внешним проявлениям тех или иных ее компонентов. В данном случае эстетическая потребность, как нужда, проявляется в эстетическом интересе и в эстетической деятельности, вызванной потребностью» [32, с. 88].

Г.Б. Дайырбекова, подытоживая все предыдущие воззрения, составила структуру формирования эстетической культуры, поэтапно ее обосновав. По мнению исследователя, эстетика, как культурологическая категория, является очень многообразным понятием, она свойственна человеку и окружающему его миру. Получая возбуждение от наиболее волнующих как общественных, так и природных явлений, человек определенным образом переживает полученную чувствами информацию [15, с. 56].

На основании этого переживания у него возникает непосредственно эстетическое чувство, в результате осмысления которого формируются эстетические идеалы (исторически

обусловленные, они базируются на основе конкретного способа производства) [7, с. 45].

Поэтому в обобщенном представлении эстетическая культура представляет собой единство чувств, вкусов и идеалов, которые материализуются в процессе преобразования мира по законам красоты [4, с. 11]. Это культура чувственного освоения и преобразования мира в соответствии с созданными определенным обществом возможностями для максимального раскрытия сущностных сил человека, поэтому эстетическая культура носит конкретно-исторический характер [15, с. 56].

М.А. Саламанов писал о том, что формирование личности определяется объективными условиями, которые могут способствовать культурному развитию личности, либо ограничивать доступ к культурным богатствам.

Но немалую роль здесь играют и субъективные особенности личности, ее способности, умение адаптироваться в социальной среде, преодолевать трудности [41, с. 77].

В настоящее время общество вполне осознало, что в современных условиях возрастают требования, предъявляемые к духовно-нравственному становлению личности и ее эстетической культуре, формированию умения ценить красоту природной и социальной среды, сохранению ее в экологической чистоте [16, с. 67].

М.А. Саламанов также выделил и проблемы современной эстетической культуры, уточняя, что «если раньше основой формирования идентичности, ценностной эстетической ориентации учащейся молодежи была передача социокультурного опыта от поколения к поколению, то динамизм и глобализация меняет модели социального бытия. Тотальная релятивность разрушает ценностную ориентацию молодого поколения [41, с. 79].

В современных условиях понятия образ прошлой истории, наследие предков, «национальная самобытность культуры» воспринимаются через интернет, средства массовой информации. Такая ситуация формирует виртуальные представления, содержащие в себе противоречия, риски социализации личности» [41, с. 79].

Именно по этой причине большое значение в подготовке молодых специалистов в вузе имеют приобретение опыта эстетического воспитания, передача традиций эстетической культуры будущим поколениям, использование различных методов и способов привлечения студенческой молодежи к эстетической культуре, роли и функции искусства в жизни общества [41, с. 80].

В настоящее время в общественной и культурной жизни общества очень сильно влияние массовой культуры, следовательно, в сознании людей стираются границы между массовым искусством и искусством настоящим [6, с. 162].

Людям становится все труднее ориентироваться в быстро сменяющих друг друга культурных явлениях, очень сложно среди всего разнообразия, которое предлагает современная массовая потребительская культура выделить главное, ключевое.

Н.И. Киященко придерживался той же точки зрения. «Успех деятельности личности в той или иной области определяется широтой и глубиной развития способностей. Вот почему всестороннее развитие всех дарований и способностей личности есть конечная цель и одна из основных задач эстетического воспитания» [26, с. 192]. Главное – воспитать, развить такие качества, такие способности, которые позволят личности не только достигнуть успеха в какой либо деятельности, но и быть творцом эстетических ценностей, наслаждаться ими и красотой окружающей действительности [45, с. 49].

Н.И. Киященко также писал: «Уже невозможно представить себе человеческую активность без наличия в ней эстетических организующих и совершенствующих ее начал. Конечно, как и во все времена, эстетическая энергия людей сосредоточена во всех видах искусства, то есть в процессах и результатах художественного творчества, сфера которого необычайно расширилась за счет новых разнообразных видов художественной практики, но особенно за счет проникновения эстетических начал во все виды культурно-творческой практики людей и особенно их повседневной жизни. Культура и эстетика повседневности – очень своеобразные сферы художественно-эстетической жизни современного образованного человека» [26, с. 193].

Понимая эстетику жизни, эстетику окружающего мира и человеческих отношений как нечто пронизывающее все существование и все сферы деятельности человека, В.А. Сухомлинский выделял эстетическое воспитание в качестве отдельного, самостоятельного направления образовательного процесса [44, с. 256]. Он рассматривал его как средство формирования эстетической культуры, вместе с тем, выделял собственные средства эстетического воспитания, к которым относил прежде всего природу, искусство, музыку, живопись, творчество [44, с. 256].

Оценивая заслуги В.А. Сухомлинского в развитии теории и методики эстетического воспитания школьников, И.П. Ильинская подчеркнула, что педагог хорошо понимал: никакие усилия и влияния не принесут ощутимых результатов, если не будут «поддержаны» средой самого образовательного учреждения, если не будут опираться на его дух, атмосферу [23, с. 219].

Для воспитания эстетической культуры, как полагает М.И. Петрова, необходимы следующие условия:

- дети должны усвоить принципы и нормы нравственности;

- у них должно быть развито умение самостоятельной моральной ориентации;
- сформированы социально-ценные нравственно-эстетические убеждения и нормы поведения;
- имеется эмоционально привлекательная, четкая рациональная организация учебной жизни [37, с. 10].

Для обеспечения педагогической эффективности включения в учебный процесс искусства в качестве средства эмоционально-эстетического воспитательного воздействия должна быть:

- создана эмоционально-эстетическая атмосфера в аудитории;
- учтены особенности учебных предметов;
- организовано общение учащихся с искусством во внеучебное время [37, с. 11].

Формирование эстетической культуры должно начинаться с младшего возраста и продолжаться по мере взросления личности. Чувство красоты природы, вещей и окружающих людей создают эмоциональное состояние, обостряют любознательность, развивают мышление, запускает ряд психических процессов [27, с. 53].

Система эстетического воспитания должна научить человека замечать прекрасное в окружающей действительности [2, с. 52]. Для эффективного воздействия она должна объединять все предметы, внеучебную работу и общественную жизнь обучающегося, а все составляющие части системы – выполнять четкую задачу по формированию эстетической культуры личности.

Интересно заметить, что в искусстве хореографии непосредственно уже заложено эстетическое воспитание, поскольку именно хореографическое искусство наиболее успешно реализует развитие зрительных, слуховых и двигательных форм чувственного и

эмоционального восприятия мира, дает дополнительный импульс для мыслительной деятельности.

Танец, как основа хореографии, находится в единстве с искусством музыки, наиболее близкой ему по ассоциативности, обобщенности и структурным закономерностям, и, соответственно, позволяет формировать эстетическую культуру личности. Л.А. Грицай было высказано, что культура выступает одновременно эффективным фактором созидания и совершенствования многогранного мира, а также формирует в человеке личность, представляясь инструментом его самопознания, способствует становлению общей культуры личности. При этом формирование общей культуры личности обусловлено целостным педагогическим процессом и целенаправленным эстетическим воспитанием [14, с. 13].

В целом можно подытожить, что эстетическая культура представляется как очень важная структурная часть общественной культуры. Это, в частности, комплекс эстетических ценностей, которые приняты в обществе, а также способы и средства их создания и овладения ими.

Важным элементом эстетической культуры принято считать искусство в его многообразных видах и процессах его создания и восприятия.

Таким образом, суть эстетической культуры личности ребенка заключается в необходимости формирования у него эстетических ценностей, взглядов, стиля жизни. Тяга к искусству, к прекрасному – это тоже показатель формирующейся эстетической культуры, классическая хореография в данном случае является средством.

2. Классический танец как фактор формирования эстетической культуры личности

Классический танец представляет собой канонизированную систему выразительных средств хореографического искусства, которая основана на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, раскрытии эмоций, мыслей и переживаний посредством пластики.

М.Л. Шуб заметила, что «классика» в переводе с греческого означает «образец», то есть классический танец является образцовым стилем в хореографии, так как на его основах построены все танцевальные направления [49, с. 378].

Известный теоретик балета Л.Д. Блок в книге «Классический танец: история и современность» писал: «Классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры [5, с. 25].

В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде» [5, с. 25].

Классический танец представляет собой систему выразительных средств хореографического искусства, основанную на скрупулезной и подробной разработке танцевальных движений всех частей тела, в том числе непосредственно корпуса и головы. Также важно заметить важность выбора направления взгляда в танце – он тоже помогает формировать образы и глубину пространства [21, с. 205].

Обучаясь, детям предлагается первостепенно усваивать необходимые упражнения, тренирующими тело, позволяющими ему запоминать нагрузки и привыкать к ним, которые в рамках классического направления являются подготовительными.

Классический танец, видоизменяясь, существует очень давно, поэтому мы можем говорить о крепкой базе, которая, в свою очередь, не позволит исказить художественно-образное и культурно эстетическое мышление [50].

Экзерсис классического танца сумел доказать свое право на первое место в освоении танцевального искусства. Упражнения, взятые фрагментарно из экзерсиса классического танца, являются последовательными, идут строго друг за другом, они должны представлять собой принцип поэтапного усвоения материала [18, с. 86]

А.Я. Ваганова писала о значимости включения в процесс обучения классических упражнений следующее: «правильно поставленный корпус – основа для всякого па. Правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движения» [22, с. 41]. Правильно поставленная база – это не просто основа классического танца, но и большой кирпичик в фундамент развития огромной по своим объемам эстетической культуры [48, с. 98]. Усвоение ее возможно только тогда, когда работа по усвоению танцевальных знаний осуществляется продуктивно [12, с. 64].

Вместе с тем, упражнения экзерсиса способствуют физиологическому развитию детей, в частности, к примеру: силы, выносливости и ловкости, собранности, кооперации. Так мы перечислили общие качества присущие эстетически и культурно развитой личности, и предполагается, что они значимы в изучении классического танца [29, с. 20].

Выделим основные эстетические принципы классического танца на Рис.1.

Главный принцип классического танца – выворотность, на основе которой разработано понятие о следующих особенностях занимаемых танцором поз (Рис.2).

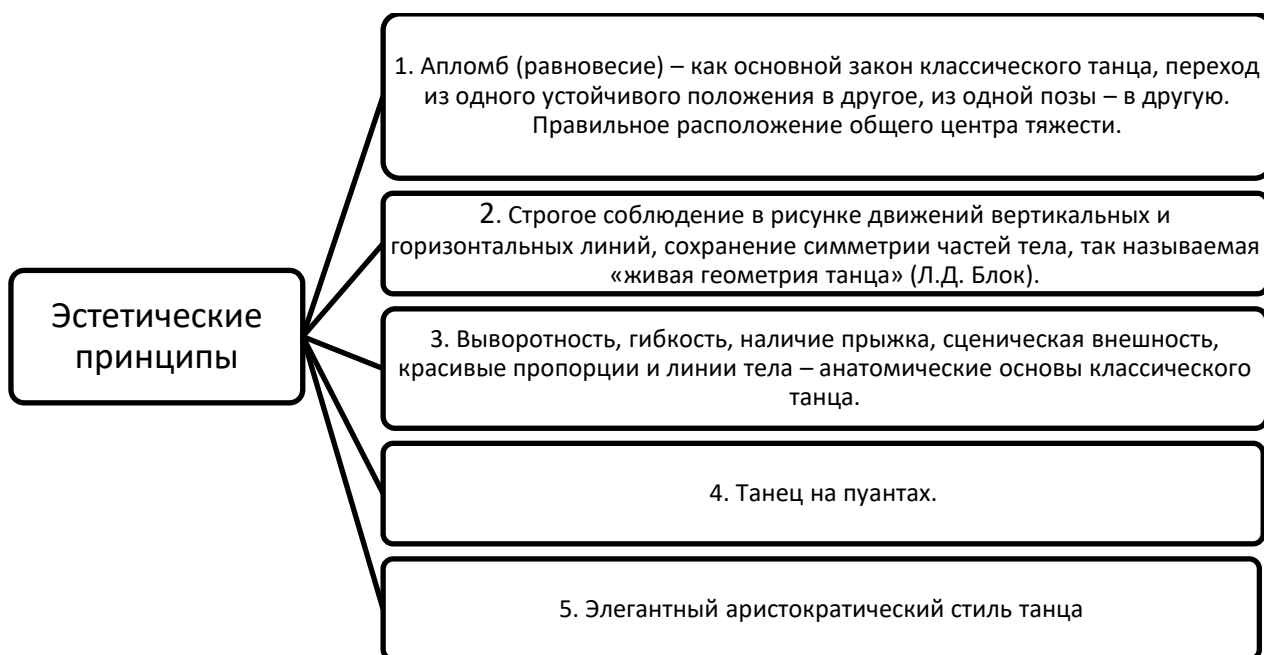


Рис.1. – Основные эстетические принципы классического танца [9, с. 43]

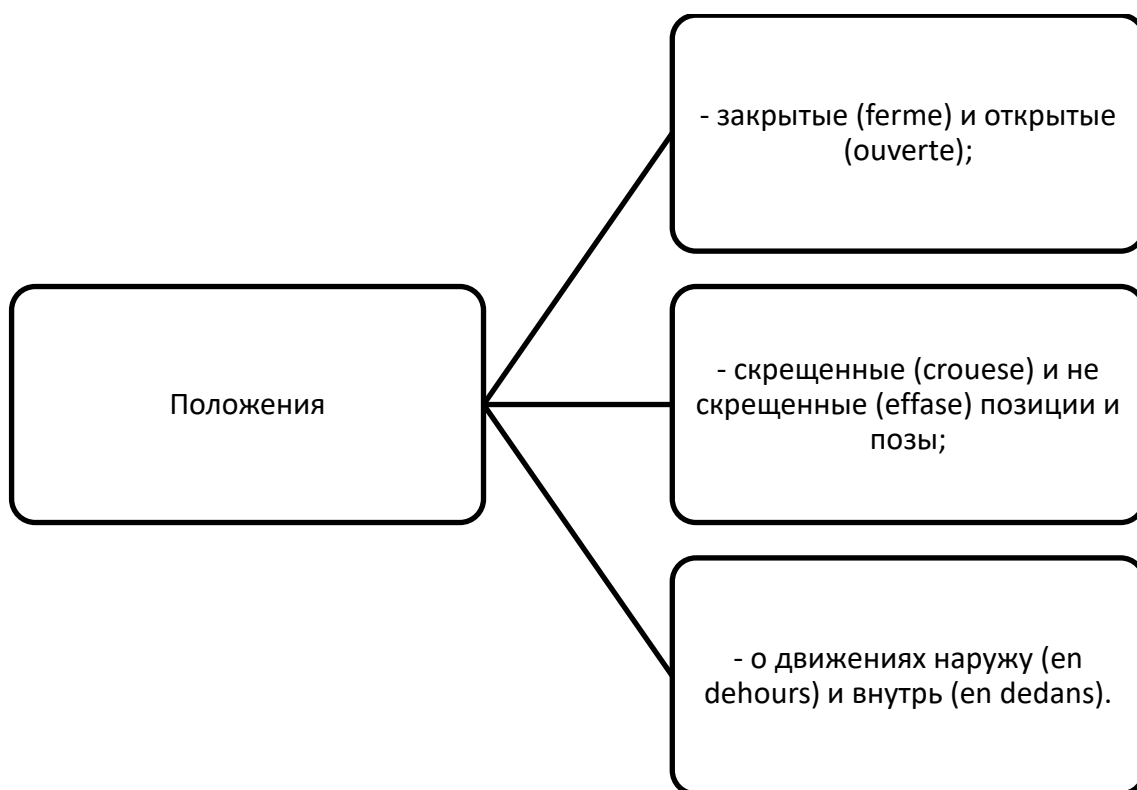


Рис.2. – Положения тела в классическом танце [2, с. 317; 10, с. 125]

Разделение на элементы, систематизация и обор движений послужили основой школы классического танца. Она изучает группы

движений, объединенных общими признаками: группа вращений (*pirouettes, tours, fouettes*), группа приседаний (*plie*), группа положений корпуса (*attitudes, arabesques*) и так далее [28].

Отметим, что современную школу классического танца отличает строгая простота линий, отточенность поз, стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков, поэтическая одухотворенность. Кристаллизуясь, классический танец словно бы насыщается мотивами национального фольклора [19, с. 8], зачастую он становится своеобразным местечковым отражением.

«На русской сцене и в русской школе абстрагированная система пластической выразительности, за которой прочно укрепилось наименование классического танца, нашла и наиболее полное эстетическое выражение», – именно таким образом отмечала исследователь-музыковед В.М. Красовская [30, с. 7].

Можно говорить о том, что классический танец представляет собой яркую, экспрессивную систему, выстраивающую художественное мышление, оформляющее технические способности танцоров в проводимом занятии [11, с. 78].

По мнению исследователей О.В. Буксиковой и И.А. Климовой классический танец позволяет развивать личность ребёнка, устанавливать границ и особенности его внутреннего «Я». При этом дети могут знакомиться с манерой поведения, актерским мастерством этикой и эстетикой [40, с. 178].

Темпо-ритмический ряд способствует тому, что у детей вырабатываются более точные выверенные движения, отражающие всю последовательность закрытия пространства [8, с. 140].

Следует обратить внимание на то, что в занятиях классическим танцем эстетическая культура формируется как естественно, так и целенаправленно.

Посещения спектаклей, концертов, художественных выставок, специальные беседы, лекции на этические темы формируют ребенка, развивают в нем чувство прекрасного. Проводится эта работа постоянно и опирается она, безусловно, на систему различных форм, методов и средств [20, с. 79].

Эстетическое в искусстве начинается с особого художественного мировосприятия, особой передачи этого мировосприятия [46, с. 12]. Эстетически ценно лишь то произведение, что несет в себе идею художественную, образно-эмоциональную, эстетическую [36, с. 318].

Е.П. Мельникова пришла к выводу о том, что обучение классическому танцу в детском хореографическом коллективе в условиях дополнительного образования ведет к полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика, к развитию его творческих способностей, а также к формированию гармоничного физического развития эстетических впечатлений, то есть, дает возможность для жизненного самоопределения и творческой самореализации личности [35, с. 171]. С.А. Болгарова и Т.И. Политаева писали о том, что «формирование эстетической культуры представляет собой целенаправленный процесс воздействия на личность ребенка с целью развития у него способности видеть красоту искусства, окружающего мира и творить ее» [7, с. 1].

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что обучение классическому танцу в хореографическом коллективе ведет к полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика, к развитию его творческих способностей, а также к формированию гармоничного физического развития эстетических впечатлений.

3. Формы и методы формирования эстетической культуры личности ребенка на занятиях классическим танцем

Для формирования эстетической культуры личности ребенка на занятиях классическим танцем мы выделяем следующие формы:

- ознакомительные (просмотр балетных спектаклей, прослушивание музыки, знакомство с мастерами хореографии и их творчеством);

- художественно-эстетические (самостоятельное изучение теории музыки, балета, чтение книг по хореографии и другим видам искусства с направленностью на расширение знаний в области хореографии);

а также методы:

- вербальные (рассказ и беседа);

- наглядные (показ);

- практические (методы направленного прочувствования двигательного действия – метод упражнения).

Раскроем сущность каждой формы обучения.

Ознакомительные формы обучения сочетаются с художественно-эстетическими, чередуются. На первом ознакомительном занятии уместно вести беседу о танце, о его красоте и выразительности, о значении в нем движения; говорить о поведении в классе с классикой (как реагировать на замечания другого ученика, запоминать их и использовать по отношению к себе и прочее).

Ознакомительные уроки направлены на то, чтобы формировать у детей любовь к танцу, возможность замечать детали, тонкости танцевального искусства, проникаться им.

Эстетика классического танца – это то, что ложиться в основу знакомства детей с культурой. На занятиях классическим танцем педагогом-хореографом организуется процесс слушания музыки, после

которого детям предлагается обмениваться впечатлениями от прослушанного, охарактеризовать музыкальное произведение, рассказать о музыкальных образах. Важным представляется, чтобы данный процесс проходил в комфортной обстановке, потому что дети должны быть сосредоточены на музыке, слуховом восприятии. Предлагаемая для прослушивания классическая музыка может быть вариативна, воплощать разные состояния и настроения.

При этом детям дается задание представлять себе картинки, образы на основе музыки и стараться замечать, как меняется внутреннее состояние при смене композиций.

Эта форма занятия детям всегда нравится, она позволяет окутывать их определенной атмосферой, где эстетика восприятия выступает на первый план. Целесообразно включать детям такие классические произведения как «Щелкунчик» П.И. Чайковского («Па-де-де», «Танец Феи Драже»), «Маленькая ночная серенада» Бетховена, «Шехерезада. Царевич и Царевна» Н.А. Римского-Корсакова. Каждое из этих произведений формирует уникальную атмосферу, которая задает тон эстетического восприятия.

В беседе дети познакомились с выдающимися балетмейстерами, такими как М.И. Петипа, Л.В. Якобсоном, изучали творческую биографию М.М. Плисецкой. Детям в ходе беседы и рассказа об этих талантливых личностях также эффективно показывать презентации, журналы, чтобы они подкрепляли услышанное визуальными образами.

В беседе особенно интересно акцентировать внимание детей на воспоминания М.М. Плисецкой о себе в возрасте пяти лет: «Осенью, гуляя с нянькой по бульвару, я вдруг услышала знакомый вальс через черный громкоговоритель – радиоточку, висевшую на верхотуре деревянного столба. Я вырвалась из тугой нянькиной руки и начала неожиданно – для себя самой – танцевать. Импровизировала.

Собралась и публика. Редкие зеваки. Нянька негодовала, но я ее не слышала» [38, с. 5]. Этот отрывок хорошо проиллюстрировал, что эстетическая культура, любовь к прекрасному, к танцу, может быть обнаружена уже в детстве, если следовать за своим внутренним состоянием. История маленькой балерины дает возможность детям проводить параллели с самим собой, со своим танцевальным творчеством.

При просмотре балетных спектаклей детям показывают самые яркие отрывки. Например, балет «Золушка» (Государственный академический Мариинский театр), где безупречная техника исполнителей и эффектные элементы классического балета «работают» не столько на то, чтобы впечатлить зрителя, сколько на раскрытие внутреннего мира персонажей, их взаимоотношений, а также на прозрачность и понятность действия в целом.

В просматриваемом фрагменте к моменту, когда часы начали бить 12, эмоциональный накал был таков, что некоторые дети с трудом удерживались от того, чтобы не выбежать на сцену и не помешать главной героине расстаться с Принцем.

В процессе просмотра балета «Спящая красавица» (Государственный академический Большой театр РФ) дети увидели торжественность дворцовых праздников, разнообразие хореографических форм, богатство художественного оформления в декорациях и костюмах. Они остались под впечатлением от увиденного, их настроение было приподнятым, располагающим.

Так, ознакомительная форма взаимодействия с детьми позволила настроить их на восприятие классического танца и музыки, что, безусловно, важно для развития эстетической культуры личности.

Занятия, построенные по *художественно-эстетической форме* развития эстетической культуры личности, включали самостоятельное

изучение теории музыки, балета, чтение книг по хореографии и другим видам искусства с направленностью на расширение знаний в области хореографического искусств.

Включение самостоятельности при поиске информации о классическом танце служит мотивацией детей к тому, чтобы все больше узнавать, погружаться в мир танца, сближаясь с ним на уровне эмоций.

Потребность в том, чтобы ориентироваться в хореографии, выстраивая траектории своего мировоззрения с ориентацией на искусство, его аудиальные и визуальные формы, дети, таким образом, формируют самостоятельно.

Причем, заметим, что в этом процессе очень важным является участие родителей: включение в то, чем заинтересованы дети, помощь в поиске и фильтрации информации, способствует развитию у них эстетической культуры.

Например, дети самостоятельно (с помощью родителей) читали биографии знаменитых танцоров и рисовали того, кто понравился больше всего, рассказывали краткую историю о нем. Знаниевый кругозор детей при этом расширился, они с удовольствием смотрели мини-выставку из художественных работ друг друга, внимательно слушали об успехах разных представителей классического танца.

Интересно, что каждый из участников этого задания его выполнение интерпретировал по-своему: одна из девочек рассказала о Майе Плисецкой, поскольку на занятии ей сразу захотелось узнать о ней больше, и девочка была поражена тем, как танцевала эта артистка балета, каких успехов она добилась.

Поход в библиотеку по месту жительства, посещение читального зала тоже эффективны. Детям было необходимо сделать визуально привлекательную подборку фотографий с разных журналов, которые публиковали новости о прошедших в разные времена спектаклях. В

основном дети принесли изображения танцоров на сцене в динамике – их заинтересовала красота человеческого тела и его возможности. Одна из девочек принесла подборку фотографий, где выбрала мужчин-танцоров, запечатленных в полете, поскольку ей показалось интересным и необычным, словно бы человек «умеет летать».

И ознакомительные, и художественно-эстетические формы занятий способствуют формированию эстетической культуры детей, поскольку погружают их в художественно-творческое пространство, влияющее на развитие личности, восприятие, вкус.

Важным методом воздействия на детей является *наглядный* метод. Исполнительское мастерство педагога-руководителя, его профессиональный показ восхищает детей, вызывает желание быть похожим.

Грамотный выразительный педагогический показ преподавателя – это важная и неременная составляющая метода воздействия. Показ всех движений должен быть точным и аккуратным, что очень важно для младших школьников, для которых педагог – это идеал для подражания.

Уроки хореографии проходят под музыку – эффективное средство эстетического воспитания. Музыка является не только фоном, создающим эмоциональный настрой занятия, но и средством формирования умения выполнять движения в согласии с ритмом, динамикой, характером произведения.

Исследования Э.А. Куду доказывают правильность методики применения музыки, способствует повышению успеваемости занимающихся и быстрому усвоению танцевальных навыков [31, с. 10].

Необходимо объяснять ученику, в каком размере и темпе делается конкретное упражнение. Особенное внимание должно быть обращено на качество музыкального оформления урока с детьми младшего школьного возраста [31, с. 10].

На одном из практических занятий был организован педагогический показ. Целью стала демонстрация профессиональной хореографической лексики. В частности, демонстрировались базовые позы рук, ног, туловища, наиболее часто используемые связки. В процессе показа педагог демонстрировал, как важно тянуть носок, как важно контролировать свое тело, отточено выполнять каждое движение.

Являясь наблюдателями, дети проявили интерес и попросили педагога помочь им занять основные танцевальные позиции, чтобы попробовать, получится ли у них также красиво, как и при педагогическом показе.

В ходе другого занятия, организованного по методу педагогического показа, детям демонстрировались позиции ног, показатели правильности ног в экзерсисе на полу, при этом использовались такие фразы как, например:

- «щиколотки натяни», «спокойнее грудная клетка», «не сидим на копчике», «мышцами раскрыли ножки», «полностью держим полупальчик», «щиколотку крепко держим», «круговое наверх, держим в сторону», «дотяни ноги», «мизинчики в пол стремятся», «стопки вдаль дотянуты», «удлини пяточку, не трогай ножку»;

- «Питер Пен полетел» (поза, лежа на животе, понятие подбородка).

Дети, наблюдая за различными комбинациями, узнали, как необходимо выполнять простые хореографические упражнения. Также показывались правильные позиции у станка, что вызвало особенное удивление у детей – ранее они не стояли у станка и не представляли себе, насколько точными должны быть движения.

Практические методы (метод упражнения) особенно интересны для детей, поскольку они сами выступают активными участниками занятия.

Урок классического танца, организованный при работе с детьми, по своей структуре представляет собой постепенное развитие.

Урок состоит из четырех частей:

- экзерсис у палки (станок);
- экзерсис на середине;
- allegro (прыжки);
- port de bras.

Первая часть – упражнение у палки, изучение основных движений, составляющих классический танец.

При работе над упражнениями нам было важно следующее:

- выполнять движения на шесте и в центре зала двумя ногами, что развивает и укрепляет двигательный аппарат и мышечную симметрию;
- все движения разучиваются у станка, затем в центре зала (от простого к сложному);
- все тренировочные комбинации начинаются с подготовки;
- вырабатывается умение точно и аккуратно выполнять каждое упражнение, важно вносить в выполняемые комбинации элемент четкости и завершенности.

Изучение движений классического танца мы производили по четкой последовательности, указанной в предметной программе:

- plie (demi, grand);
- различные виды battement tendu;
- rond de jambe par terre;
- battement fondu en battement soutenu;
- различные виды battement frappe;
- rond de jamb en l'air;
- double frappe en petit battement;
- battement releve lent en battement developpe;
- grand battement jette.

При этом требовалось знание различных поз, порт-де-бра, танцевальных па, поворотов, пируэтов.

По методике упражнение варьируется в зависимости от готовности учеников и личного метода преподавателя.

Вторая часть – экзерсис на середине. К экзерсису на середине приступают после изучения экзерсиса у палки. Изученные движения в экзерсисе у палки выносятся на середину зала.

Эта часть урока очень важна для приобретения апломба (устойчивости, равновесия), свободной ориентации в движении во всех направлениях, для раскрытия творческой индивидуальности.

Последовательность, изучения та же, что и в экзерсисе у палки. Вначале все упражнения выполняются en face, движения не комбинируются. Затем изучается исходное положение – epaulement – для всех упражнений на середине.

На начальном этапе обучения практические занятия строились на разнообразных чередующихся и меняющихся упражнениях – упражнениях лицом к палке, переходе к центру, возвращении к палке и так далее. Это необходимо для того, чтобы дети не совершали механических движений, а работали в состоянии сосредоточенного внимания.

Такое занятие не было для детей однообразным и скучным. Время занятий у палки и в центре зала разделялось при этом поровну, например:

- 20 – 25 минут – занятия у станка;
- 20 минут – в центре зала и так далее.

В целом же каждый педагог, руководствуясь своим опытом, планирует и рационально распределяет время на занятии, четко представляя себе структуру урока, а также цели и задачи обучения.

В начале работы с детьми необходимо их заинтересовать, научить любить и познавать искусство классического танца, который расширяет их кругозор, обогащает новыми впечатлениями и гармонично развивает их физически.

Приобретение правильных и четких танцевальных навыков, привыкание к труду и дисциплине, участие в групповых и сольных танцевальных постановках, творческий подход к созданию в них образа, интервью с ведущим детьми – все это развивает эстетическое восприятие детей, ориентирует их на усвоение эстетической культуры.

В результате активного знакомства с методическими аспектами классического танца формируется художественный вкус детей, они начинают подмечать и воспринимать прекрасное не только в искусстве, но и в жизни, что является важнейшим фактором художественно-эстетического воспитания детей.

4. Методические рекомендации по формированию эстетической культуры детей на занятиях классическим танцем

Для организации занятий классическим танцем, на котором решаются задачи формирования эстетической культуры детей мы выделяем следующие педагогические условия и методические рекомендации по их внедрению в учебный процесс.

Условие первое. Воспитывать культуру поведения детей на занятиях классическим танцем.

Каждое занятие должно обязательно начинаться с традиционных действий – это, в первую очередь, поклон педагогу. Поклон выступает не только как приветствие учителю, он также помогает собраться, настроиться, мобилизовать внимание детей, повысить их концентрацию к предстоящей работе. После поклона педагог-хореограф оценивает состояние группы, посещаемость, физическое состояние детей, их готовность к уроку.

Условие второе. Соблюдение принципа преемственности «от простого к сложному».

Принцип преемственности подразумевает, что обучение детей классическому танцу будет происходить постепенно: сначала им будут даваться самые простые упражнения, положения, связки движений, и, по ходу освоения материала, нагрузка и ее сложность будет постепенно увеличиваться.

Кроме того, при знакомстве детей с движениями важно сначала описывать их словесно, осуществлять педагогический показ, и затем, по необходимости, знакомить наглядно детей с тем, как это движение должно выглядеть в танце: например, показывать фрагментов спектаклей.

Примечательно, что педагогически показ должен осуществляться многократно, чтобы ребенок понимал, что именно ему следует повторять на практическом занятии.

Педагог должен мягко поправить ребенка, если тот делает упражнение технически неправильно и даже опасно с точки зрения здоровья, провоцируя получение травмы.

Важно обращать внимание на, казалось бы, незначительные детали исполнения: каждая деталь несет в себе эстетический смысл, и, понимая, как нужно, например, тянуть носок, ребенок усваивает важные культуuroобразующие принципы классического танца. Рекомендации от педагога помогают детям усваивать материал наиболее эффективно. Причем, замечания могут быть как общими (произносятся на весь зал, для всеобщего внимания), так и персональными (предназначаться только для конкретного ребенка).

Условие третье. Включение упражнений port de bras для отработки пластичности рук и точности координации.

Эти упражнения необходимы для того, чтобы детский организм после напряженной танцевальной работы постепенно пришел в спокойное состояние.

Производятся закругленные и удлиненные положения рук в комбинации с поворотами и наклонами головы и корпуса, а также с отработкой направленности взгляда.

Условие четвертое. Выполнение экзерсиса на каждом занятии.

Тренировочные упражнения (у станка, на середине) обязательны на каждом уроке классического танца. Так, экзерсис у станка входит в комплекс упражнений первой части занятий.

Все движения выполняются сначала с правой ноги, потом уже следует левая – эля культуры и эстетики классического танца такие

правила должны выработаться по умолчанию. Для исполнения движения с другой ноги выполняется поворот лицом к палке.

Тренировка у станка выполняется в следующей последовательности: *plie*, *battement tendu*, *battement tendu jete*, *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *battement frappe*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*, *battement developpe*, *grand battement jete* [42, с. 29].

Экзерсис на середине осуществляется во второй половине урока. Детям необходимо приобретать апломб, раскрыть свою творческую индивидуальность.

Сначала упражнения в рамках этого раздела выполняются *en face*, то есть, комбинация движений не допускается. Только после этого изучается исходное положение – *epaulement*.

Задачи занятий состоят в следующем: развивать эстетический интерес детей; развивать эстетические знания и вкус детей; развивать эстетические суждения детей.

Разработанные занятия ориентированы на развитие эстетической культуры детей на основе эталонов красоты и знаний об опыте выдающихся танцоров.

Танец дисциплинирует, приучает соблюдать необходимые правила поведения, прививает эстетические манеры, развивает культуру общения, насмотренность, мотивирует на личные успехи.

Гармония движения, музыки, танца создает определенную культурную атмосферу, которая направлена на включение танцора в мир особой эстетики, создают атмосферу раскрепощения, эмоционального подъема, самопроявления, самореализации.

В целом на занятиях классическим танцем педагогу необходимо научить детей понимать эстетику танца, а также технически красиво и правильно, изящно танцевать, двигаться непринужденно и легко, владеть ритмопластикой танца, воспитывать художественный вкус,

научить полноценно воспринимать произведения классической хореографии.

Кроме того, на занятиях необходимо придерживаться здоровьесберегающей технологии, в соответствии с которой необходимо четко соблюдать организационные моменты, дыхательную гимнастику, делать регламентированные перерывы.

Структура занятий построена следующим образом:

- подготовительная часть урока (общеразвивающая часть);
- основная часть (разучивание материала, педагогический показ, практическая часть, знакомство с опытом прошлого);
- заключительная часть (закрепление материала, практическая часть).

Представляем план работы (См. Приложение).

Предлагаемые мероприятия ориентированы на то, чтобы формировать эстетическую культуру личности детей через ее компоненты: эстетический интерес, эстетические знания и вкус, эстетические суждения.

Программа направлена именно на реализацию указанных компонентов.

Формирование эстетического вкуса осуществляется в процессе того, как дети на занятиях классическим танцем приобретают положительный образ танца как такового, учатся чувствовать эмоции, приобретают потребность в танце и учатся видеть его эстетическую привлекательность.

Основываясь на необходимости создания культуросообразного образа танца у детей, развития чуткости, эмоциональности и эстетической привлекательности танца, все занятия в рамках программы проводятся всегда ориентированно на культуру танца.

Высокая эмоциональность, приподнятое, настроение, эмоциональность, исходящая от педагога, должна обогащать познавательные стороны эстетического интереса. Это значит следующее: заинтересовавшись танцем, дети, проявляя эстетический интерес, начинают формировать для себя личную базу для развития уже эстетические знания и, далее, эстетических суждений, то есть, проявления собственного мнения в рамках эстетической культуры классического танца.

С точки зрения содержания эстетика классического танца подразумевает наличие системы эстетических категорий, которыми должны обладать дети. Следует уточнить, что содержание эстетических знаний – это не только категории понятий, но и также все то, что связано с ощущением, восприятием, переживанием, образом.

Далее у детей развиваются эстетические суждения как компонент эстетической культуры.

Они являются способом реагирования на предлагаемые эстетические аспекты действительности в призме классического танца.

Танцевальная деятельность в коллективе – это всегда организованная система занятий, в которой дисциплина – важный компонент усвоения материала.

Эстетическая культура в танце предполагает проявление поведенческой культуры, воспитанности, эстетики восприятия и исполнения.

Предлагаемая детям самостоятельная работа помогает воспитывать чувство коллектива, относится к хореографическим занятиям с особым трудолюбием.

Коллективная работа подразумевает наличие дружного скоординированного тандема «педагог - дети» с частичным включением в эту систему и родителей. Классический танец дает возможность

поистине развивать художественный и эстетический вкус, поэтапно раскрывая духовные личностные проявления.

Развитие эстетической культуры происходит в процессе обучения детей чувствовать, буквально ощущать выразительность классического танца, понимать его образный язык. Развиваются не только индивидуальные возможности ребенка, но и расширяется его внутренний мир. Расширяя свои эстетические суждения, дети усваивают и откладывают в своем сознании основные принципы и условия эстетического восприятия классического танца, формируют свое к нему возвышенное, трепетное отношение. Эстетический интерес является неизбежно основой всего, что связано с развитием эстетической культуры в широком смысле.

5. Диагностические методики по выявлению уровня сформированной эстетической культуры личности ребенка

Для выявления уровня сформированной эстетической культуры личности детей младшего школьного возраста определены следующие параметры: эстетический интерес детей; эстетические знания и вкус; эстетические суждения.

К каждому из них подобрана диагностическая методика, соответственно выявляющая исследуемый параметр:

Методика 1. Опрос на изучение эстетического интереса младших школьников (И.А Тисленкова). Цель методики – изучение уровня эстетического интереса младших школьников. Данный опрос включает следующие вопросы:

1) Как часто вы посещаете музеи и выставочные залы? а) регулярно б) нет на это времени в) редко

2) Любите ли вы музыку? а) нет б) не слушаю музыку вообще в) да

3) Занимаетесь ли вы в художественной или в музыкальной школе? а) да б) нет в) занимался, но бросил

4) Записаны ли вы в библиотеку? а) да б) нет в) пользуюсь домашней

5) Пользуетесь ли вы библиотечными книгами? а) постоянно б) никогда в) редко

6) Мне больше нравится читать сказки, чем смотреть мультфильмы? а) да б) не люблю читать вообще в) нет

7) Мне нравится заниматься в кружке ИЗО а) да б) нет в) иногда

8) Сколько раз в своей жизни вы были на спектакле в театре? а) больше 5 раз б) один раз в) три раза

Интерпретация результатов: За каждый ответ а – 2 б., б – 0 б., в – 1 балл.

Оценка результатов:

от 0-8 – низкий уровень,

от 8-12 – средний уровень,

от 12-16 – высокий уровень.

Обычно младшие школьники, отвечая на данные вопросы, сообщают, что они практически не посещают музеев, выставочных залов, театров, спектаклей. Большинство детей нигде не бывают, но, однако, любят музыку. Также дети практически не посещают библиотеку, редко читают, чтению предпочитают просмотр различных мультфильмов.

Методика 2. Анкета для определения эстетических знаний школьников. Цель данной методики – изучение уровня эстетических знаний школьников (Приложение 2). Данная анкета включает следующие задания:

Закончите, пожалуйста, предложения:

1. Вкус – это...

2. Эстетический вкус – это...

3. Надо ли формировать эстетический вкус?

4. Каким образом вы можете развить свой эстетический вкус?

5. Опишите человека, который, по вашему мнению, обладает эстетическим вкусом?

6. Какие ценности для вас являются эстетическими?

7. Как вы считаете, нужно ли спорить о вкусах?

Интерпретация: - полный ответ, содержательный – 1 балл; - неполный ответ, нет ответа – 0 баллов.

Оценка результатов:

6-7 баллов – высокий уровень,

3-6 баллов – средний уровень,

0-3 баллов – низкий уровень.

Данная анкета основана на методе неоконченных предложений. Детям предлагается определить, что такое вкус, что такое эстетический вкус, с их точки зрения, в чем необходимость его формирования и есть ли она. Предлагается описать словами человека с хорошим эстетическим вкусом, ценности, которые можно отнести к эстетическим.

Интересно заметить, что чаще всего дети не всегда знают, что именно им отвечать на вопросы. Чаще всего затруднения вызывает идентификация понятий «вкус» и «эстетический вкус».

Методика 3. Диагностика эстетического суждения (Н.Г. Куприна).

Цель – изучить эстетическое суждение детей об исполнении танца, основанное на понимании его настроения. Данная методика включает задание «Шторм».

Звучит музыка А. Вивальди в современной обработке. Она включает следующий образный ряд: представляет захватывающую картину разбушевавшейся стихии, шторма: беспокойное, упругое биение басов, взметающиеся пассажи скрипки, «раскачивание» и «шквальные обвалы» всей массы музыкальной ткани. Педагог предлагает ребятам на занятии прослушать пьесу, дать характеристику ее эмоциональному образу и предположить, какой может быть танцевальная импровизация на эту музыку. После этого предлагается просмотр видеоклипа с исполнением танцевальной композиции.

Эталон выполнения задания: активное включение в обсуждение, связанное с подбором вариантов танцевального воплощения эмоционального содержания музыки, эмоционально-яркая характеристика музыкальному образу при обсуждении, предложение оригинального названия.

Оценка результатов:

3 балла – высокий уровень;

2 балла – средний уровень;

1 балл – низкий уровень.

Суть предложенной методики состоит в том, что детям предлагается к прослушиванию музыкальная композиция – быстрая, интенсивная, волнующая, образно похожая на морской шторм. После прослушивания композиции детям предлагается ее обдумать и предложить танцевальную вариацию с соответствующим образом и настроением.

Когда дети уже придумали свой танец, им предлагается к просмотру видеоролик, где профессиональные танцоры исполнили танец к данному музыкальному произведению.

В процессе диагностики оценивалось то, насколько активно дети включаются в обсуждение, связанное с подбором вариантов танцевального воплощения эмоционального содержания музыки, насколько эмоционально-яркая ими дана характеристика музыкальному образу, и как точно этот образ в их понимании был переложен в танец.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эстетическая культура – это часть общей культуры, в которую включена специальная система средств, помогающая осваивать мир в эстетическом плане, а также совокупность особых эстетических ценностей, формирующихся в процессе специфического отношения человека к окружающей его действительности. Важным элементом эстетической культуры является искусство, в частности – искусство хореографии.

Классический танец способствует эстетическому совершенствованию детей, позволяет развивать их творческие способности, гармонично развивает личность, как в физиологическом, так и в духовном планах, повышает эстетическую культуру.

Классический танец, как искусство образов и высокого технического мастерства, несет в себе огромное количество традиций, укладов, которые встраиваются в структуру личности и формируют тем самым эстетическую культуру, основанную на предыдущем опыте и современности.

В пособии были подробно рассмотрены формы и методы, используемые на занятиях классического танца: формы: ознакомительные (просмотр балетных спектаклей, прослушивание музыки, знакомство с мастерами хореографии и их творчеством) и художественно-эстетические (самостоятельное изучение теории музыки, балета, чтение книг по хореографии и другим видам искусства с направленностью на расширение знаний в области хореографии), а также методы: вербальные (рассказ и беседа); наглядные (показ); практические (методы направленного прочувствования двигательного действия – метод упражнения).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллаева Р.Х. Вопросы эстетического воспитания в трудах некоторых известных педагогов и мыслителей прошлого // Вестник Педагогического университета. – 2017. – № 4 (71). – С. 11-15.
2. Абдуллина Л.Б., Петрова Т.И., Сулейманова Ф.М., Косцова С.А. Формы и методы художественно-эстетического воспитания младших школьников в образовательном процессе начальной школы // МНКО. – 2020. – № 3 (82). – С. 317-320.
3. Амиржанова А.Ш., Толмачева Г.В., Тимофеева М.Р. Эстетическая культура и система эстетического воспитания личности // Современные проблемы науки и образования. – 2019. – № 3. – С. 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=28814> (дата обращения 01.11.2023).
4. Безрукова В.С. Педагогика: учебное пособие. – Ростов н/Д.: Феникс, 2013. – 381 с.
5. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
6. Бобоева М.Р. Педагогические условия формирования эстетического вкуса младших школьников // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. – 2021. – № 2 (67). – С. 162-166.
7. Болгарова С.А., Политаева Т.И. Классический танец как средство формирования эстетической культуры личности ребенка // Традиции и инновации в национальных педагогических системах. – Уфа: БГПУ, 2024.
8. Буксикова О.Б., Климова И.А. Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1. – С. 140-147.

9. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – С.-Пб.: Лань, 2007. – 192 с.
10. Валукин Е.П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. – М.: Просвещение, 2002. – 371 с.
11. Вербовская Е.В. Психомоторное и эмоциональное развитие ребенка средствами художественного движения. – Н. Новгород: ННГАСУ, 2009. – 345 с.
12. Волкова В.Н. Педагогика народного художественного творчества. – СПб: Планета Музыки, 2016. – 174 с.
13. Голубова Е.А. Понятие эстетического вкуса в психолого-педагогических исследованиях // Молодой ученый. – 2019. – № 10 (248). – С. 40-42.
14. Грицай Л.А. Формирование эстетической культуры учащихся в современных условиях: Автореф. дисс. канд. пед. наук. – Рязань, 2008. – 34 с.
15. Дайырбекова Г.Б. Эстетическая культура: сущность и особенности // Вестник Педагогического университета. – 2015. – № 4 (65). – С. 54-57.
16. Данильчук Е.В. Теория и практика формирования информационной культуры будущего педагога. – М.: Гардарики, 2005. – 556 с.
17. Ежова П.А. Эстетическая культура, ее сущность и структура // Актуальные исследования. – 2021. – № 1 (28). – С. 63-65.
18. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: учебное пособие. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2012. – 128 с.
19. Звездочкин В.А. Классический танец: учебное пособие. – СПб.: Планета музыки, 2011. – 400 с.

20. Зозуля Е.В. Хореография как средство эстетического воспитания младших школьников // Педагогический журнал. – 2014. – № 1-2. – С. 79-80.
21. Иванова Г.В. Художественные особенности народно-сценического танца. К проблеме изучения в вузовской системе хореографического образования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 205-215.
22. Ивлева Л.Д. Анатомо-физиологические особенности обучения хореографии: учеб. метод. пособие. – Челябинск: ЧГАКИ, 2005. – 78 с.
23. Ильинская И.П. Проблемы формирования эстетической культуры младших школьников в педагогическом наследии В.А. Сухомлинского // БЕРЕГИНЯ.777.СОВА. – 2013. – № 3 (18). – С. 219-225.
24. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
25. Каган М.С. Эстетическое и художественное воспитание в социалистическом обществе. – Л.: Знание, 1984. – С. 20-30.
26. Киященко Н.И. Концепт и концепция эстетического воспитания // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 4. – С. 192-196.
27. Киященко Н.И., Лейзеров Н.Л. Теория эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1979. – 255 с.
28. Классический танец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_classic.html (дата обращения 1.11.2023).
29. Котельникова Е.Г. Биомеханика хореографических упражнений. – М.: ВЦХТ, 2008. – 128 с.
30. Красовская В.М. О классическом танце // Н. Базарова, В. Мей. Азбука классического танца. – Л.; – М., 1983. – С. 7-8.
31. Куду Е.А. О влиянии музыки на образование двигательных навыков в художественной гимнастике: Автореф. дис. на соискание ученой

степени кандидата педагогических наук / Тартуский гос. ун-т. – Тарту: [б. и.], 1963. – 20 с.

32. Куриленко А.А. Формирование эстетической культуры личности // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2016. – № 1. – С. 87-91.

33. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1977. – 304 с.

34. Мейман Э. Введение в современную эстетику. – М: Издательство ЛКИ, 2007. – 200 с.

35. Мельникова Е.П. Классический танец как процесс развития всестороннего совершенствования участников хореографического коллектива в учреждении дополнительного образования // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2012. – № 2 (39). – С. 171-174.

36. Мясникова В.В. Эстетическое воспитание детей средствами хореографии // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2010. – № 7. – С. 318-323.

37. Петрова М.И. Педагогические условия формирования эстетического идеала учащихся хореографических училищ // Проблемы педагогики. – 2015. – № 8. – С. 10-15.

38. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая [Электронный ресурс]. – режим доступа: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/pliseczka-m.-ya-majya-pliseczka.pdf> (дата обращения 23.11.2023).

39. Рахматуллина З.Я., Фаткуллина З.Я. Эстетическая культура личности и общества: современное измерение // Вестник Башкирск. ун-та. – 2008. – № 4. – С. 1060-1061.

40. Савченко Е.А., Семенченко К.В. Воспитание эстетической культуры у детей 5-7 лет средствами хореографии // Образование. Наука. Научные кадры. – 2020. – № 1. – С. 178-183.

41. Салманов М.А. Формирование эстетической культуры студенческой молодежи – актуальная проблема современности // Известия ДГПУ. Психолого-педагогические науки. – 2015. – № 4 (33). – С. 77-81.
42. Соболев В.А., Панова Е.В. Классический танец: теория и методика преподавательской деятельности. – Тюмень, 2019 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
https://www.pioner72.ru/upload/iblock/e4f/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86.pdf?ysclid=lpbk5h49n9930366041 (дата обращения 1.11.2023).
43. Солдатова И.Н. Эстетические характеристики развития личности в образовательном процессе // Известия ВГПУ. – 2015. – № 5 (100). – С. 13-18.
44. Сухомлинский В.А. Избранные педагогические сочинения: В 3-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1979. – 560 с.
45. Толстых В.И. Эстетическое воспитание: Учебник для средних проф.-техн. учеб. заведений. – М.: Высшая школа, 1979. – 288 с.
46. Труфанов С. Н. Основоположения науки эстетики: эстетическое, прекрасное, идеал // Аналитика культурологии. – 2015. – № 1 (31). – С. 11-34.
47. Тугаева Д.С. Дополнительная общеразвивающая программа по классическому танцу «Балетная школа «Касок». – Иркутск, 2018 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://school69.irk.ru/media/upload/e54f466a60d646ef93dbbcb6b25f52eb.pdf> (дата обращения 1.11.2023).
48. Шиповская Л.П., Барановский В.Е. Хореографическое искусство как эстетическая ценность // Сервис +. – 2009. – № 1. – С. 98-101.

49. Шуб М.Л. Классика в пространстве современной культуры: специфика восприятия и формы актуализации // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 5. – С. 378-382.

50. Эволюция балета – 400 лет классического танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-87302398_88267?ysclid=loftbh7f55213461788 (дата обращения 1.11.2023).

№ п/п	Наименование разделов, тем программы	Количество часов			Характеристика деятельности
		Теория	Практика	ВСЕГО	
	Вводное занятие (Техника безопасности. Правила поведения в зале. Гигиена. Понятие «танец». Истоки танца, его значение) Знакомство с коллективом, техникой безопасности, план работы на год, история предмета.	2		2	Знакомятся с техникой безопасности, планом работы на год, историей предмета.
1.	Раздел 1. Ритмика				
1.1	Работа над постановкой корпуса		6	6	
	Содержание темы: Изучение позиций ног: VI, I, II. Изучение положений рук: на поясе, варианты простых port de bras с вытянутыми руками. Постановка спины (упражнения на ассоциациях (“солдатик”, “столбик” и т.д.). Упражнения на натянутость ног и постановку спины (battmant tendu вперёд по VI позиции; ходьба с носочка на п/п, на пятках, шаг с высоким подъёмом ног с сокращением стопы в воздухе). Изучение III позиции ног. Изучение положение рук: «за юбочки» (девочки). Постановка спины: работа с предметами.				Работают над осанкой, координацией.
1.2	Работа над развитием чувства ритма		4	4	
	Содержание темы: Упражнения на развитие чувства ритма и определение законченности музыкальных фраз (разучивание всевозможных ритмических рисунков с хлопками и притопами на разные музыкальные доли, на начало и конец музыкальной фразы) Упражнения на развитие чувства ритма (сочетание хлопков и притопов; сочетание прыжков и шагов).				Работают над чувством ритма и развитием двигательной памяти.
1.3	Работа над умением ориентировать в пространстве		8	8	
	Содержание темы: деление зала по точкам; умение держать линию, колонну; соблюдать интервалы, строить круг; соблюдать интервалы во время движения; знать своё место в зале. Упражнения на натянутость ног и перемещений в пространстве (варианты ходьбы по диагонали, по кругу; танцевальные движения на месте и в продвижении по залу в различных направлениях). Упражнения на движения в пространстве				Работают над чувством ритма и развитием двигательной памяти.

	(прочёсы; змейка; до за до). Упражнения на положение в паре (в продвижении по кругу; по диагонали; лицом друг к другу).				
1.4	Танцевальные элементы		24	24	
	Содержание темы: Танцевальные элементы (бег; прыжки по VI,I позиции; приставной шаг; приставной шаг с plie; галоп. (шаг с plie; double шаг с plie; pas полонеза; pas польки). Хореографические упражнения (Поклон для мальчиков. Реверанс для девочек). Танцевальные позиции рук: на поясе и перед грудью. Полуприседы и подъемы на носки, стоя боком к опоре. Выставление ноги вперед и в сторону, поднимание ноги, стоя боком к опоре. Выставление ноги назад на носок и поднимание ноги, стоя лицом к опоре. Прыжки выпрямившись, опираясь на опору. Перевод рук из одной позиции в другую. Соединение изученных упражнений в законченную композицию у опоры). Танцевальные шаги. (Шаг галопа вперед и в сторону. Шаг польки. Пружинные движения ногами на полуприседах, Шаг с подскоком. Комбинации из изученных танцевальных шагов). «Полька», «Падеграс».				Выполняют танцевальные элементы.
1.5	Основы музыкальной грамотности	2	6	8	
	Содержание темы: Прослушивание, анализ музыки, характер музыки (весёлый, грустный, спокойный, энергичный, торжественный; темп музыки (медленный, очень медленный, умеренный, быстрый, очень быстрый); динамические оттенки (тихо, громко); жанры музыки (марш, песня, танец); сильные и слабые доли. Элементарные танцевальные движения. Упражнения на развитие координации движений в пространстве. Просмотр отрывков из спектаклей				Выполняют упражнения на развитие координации и движений в пространстве.
1.6	Музыка и движения		8	8	
	Содержание темы: Упражнения на движения в соответствии с разнообразным характером музыки. Упражнения на различение в движениях начало и окончание музыкальных фраз, частей и всего музыкального произведения. Упражнения на передачу в движении простейший ритмический рисунок. Упражнения на ритмические комбинации (хлопки, притопы).				Выполняют упражнения.

2	Раздел 2. Гимнастика			
2.1	Партерная гимнастика		24	24
	Содержание темы: постановка спины (работа с палочками); работа стоп; упражнения на натянутость ног; растяжка; упражнения на гибкость («ящерица», «лягушка», «корзинка»); упражнения на растягивание позвоночника. Упражнения на пресс – лежа на спине. Упражнения на укрепление спины – лежа на животе.			Выполняют упражнения.
2.2	Гимнастические упражнения		18	18
	Содержание темы: Упражнения махи – вперед, в сторону, назад прямой ногой. Упражнение «шпагаты» – на правую и левую ноги, поперечный с опорой на руки. Упражнение «перекаты» – в обе стороны. Упражнение «мостик» – из положения лежа.			Выполняют упражнения.
3	Раздел 3. Классический танец			
3.1	Теория дисциплины	2		2
	Содержание темы: Терминология. Правила исполнения трудно-усвояемых упражнений у станка и на середине зала. История балета			Знакомятся с теорией дисциплины.
3.	Экзерсис у станка		36	36
	Содержание темы: Упражнения у станка (постановка корпуса лицом к палке: позиции ног I, II, III): Позиции рук: подготовительное положение, I, II, III (вначале изучаются на середине зала при неполной выворотности ног). Demi plies I, II, III позициям Grand plies по I, II, III позициям. Battements tendus на 1 т. 2/4: а) par le pied во II позиции; б) с demi – plie без перехода и с переходом во II позиции; Battements tendu jete в сторону, вперед, назад: а) по I позиции; б) piques. Preparation для rond de jambe par terre en dehors en dedans. Rond de jambe par terre en dehors en dedans: а) слитно на 1 т. 4/4 б) demi – rond de jambe par terre на plie. Battements fondus в сторону, вперед, назад носком в пол, позднее на 45 градусов. Подготовка к rond de jambe en l'air (движение ноги по прямой от себя, к себе. Battement frappes в сторону, вперед и назад носком в пол, позднее на 45 градусов. Petits battements sur le cou – de – pied безакцента. Grand battements jetes в сторону, вперед, назад с I и V позиций. Battement			Выполняют упражнения у станка Выполняют танцевальные элементы.

	retires, положение passe у колена. Battement developpe в сторону. Releve на п/п по V позиции с вытянутых ног и с demi – plie				
3.3	Экзерсис на середине зала		36	36	
	Содержание темы: Упражнения на середине зала. Позиции рук: подготовительное положение, I, II, III. Поклон по I позиции. Demi plie по I, II, III позиция enface. Battements tendus в сторону, вперед, назад: а) по I позиции; б) demi – plie по I позиции. I port de bras. Grand plies по I, II enface, по V позиции en face et epaulement. Battement tendus: а) по V позиции в сторону, вперед, назад; б) demi – plie по V позиции; в) plié soutenus. Battement releve lent сна 45 градусов в сторону, вперед.				Выполняют упражнения. Выполняют танцевальные элементы.
3.3	Экзерсис на середине зала		36	36	
	Содержание темы: Упражнения на середине зала. Позиции рук: подготовительное положение, I, II, III. Поклон по I позиции. Demi plie по I, II, III позиция enface. Battements tendus в сторону, вперед, назад: а) по I позиции; б) demi – plie по I позиции. I port de bras. Grand plies по I, II enface, по V позиции en face et epaulement. Battement tendus: а) по V позиции в сторону, вперед, назад; б) demi – plie по V позиции; в) plié soutenus. Battement releve lent сна 45 градусов в сторону, вперед, Назад как подготовка к battement tendu jetes Rond de jambe par terre en dehors en dedans по ¼ круга. Preparation для rond de jambe par terre en dehors en dedans. Battement frappes в сторону, вперед и назад носком в пол. Положение epaulement croise et efface. Позы croise et efface носком в пол. II port de bras. Grand battements jete в сторону, вперед, назад с I позиции. Releves на п/п по I, II позициям с вытянутых ног и с demi – plie. Pas польки.				Выполняют упражнения. Выполняют танцевальные элементы.
3.3	Экзерсис на середине зала		36	36	
3.4	Allegro	4	28	32	
	Содержание темы: Трамплинные прыжки по VI, I, II позициям. Temps saute по I, II лицом к палке, на середине. Pas echarpe по II позиции лицом к палке.				Выполняют упражнения. и танцевальные элементы.
	Отчетный концерт		8	8	Отчетный концерт.
	Итого	10	206	216	

Учебное издание

С.А. Болгарова, Т.И. Политаева

**ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА
НА ЗАНЯТИЯХ КЛАССИЧЕСКИМ ТАНЦЕМ**

Учебно-методическое пособие

Подписано в печать 01.02.2024г. Формат 60х90/16.

Печать: цифровая. Гарнитура: Arial

Усл. печ. л. 2,90. Тираж 500. Заказ 2042



**Отпечатано в редакционно-издательском отделе
НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА «АЭТЕРНА»**

450076, г. Уфа, ул. Пушкина 120

<https://aeterna-ufa.ru>

info@aeterna-ufa.ru

+7 (347) 266 60 68