

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
БЕЛГОРОДСКИЙ ФИЛИАЛ ВОРОНЕЖСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ
БЕЛГОРОДСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ – КОЛЛЕДЖ
ИМ. С.А. ДЕГТЯРЕВА**

Л.А. Зубарева,
Л.Н. Власенко

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ

*Рекомендовано Учебно-методическим
объединением вузов РФ по педагогическому образованию
в качестве учебного пособия*

ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ

Белгород
2006

ББК 266.7
3 91

Печатается по решению Ученого
совета Белгородского филиала
Воронежской Государственной
академии искусств и Белгородского
музыкального училища – колледжа
им. С.А. Дегтярева

Автор-составитель: кандидат педагогических наук, доцент

Л.А. Зубарева

ст. преподаватель **Л.Н. Власенко** –

Приложение № 2

Рецензенты: кандидат искусствоведения, профессор
Харьковской Академии культуры **И.С. Польский**;

кандидат педагогических наук, доцент хорового дири-
жирования Тульского государственного университета
им. Г.Р. Державина **П.А. Попов**;

кандидат педагогических наук, доцент, декан психоло-
го-педагогического факультета Нижегородского пед-
института **А.В. Шабанов**

Научный редактор: доктор педагогических наук,
профессор **И.Б. Игнатова**

Зубарева Л.А. Власенко Л.Н.

3 91 История развития музыки: учебное пособие для студентов педвузов РФ.
Третье издание. – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРА», 2006. – 466 с.

Учебное пособие «История развития музыки» предназначено для студентов гуманитарных факультетов педвузов РФ. В данном пособии представлена жизненная и творческая судьба великих музыкантов мира, музыкальное искусство древности, а также музыкальная культура России с XI века и по наше время. В приложениях даны музыкальные инструменты, словарь музыкальных терминов, обычаи, календарные праздники и обряды на Руси.

Цель пособия – познакомить студентов, будущих учителей музыки с историей музыкальной культуры, ее ролью в жизни человека. Учебное пособие можно использовать для занятий со студентами-иностранцами при изучении русского языка.

ISBN 5-98242-077-8

© Зубарева Л.А.

© Власенко Л.Н.



ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время преобразованиям в духовной сфере жизни общества придается большое значение. Возрастает необходимость повышения роли искусства в идейно-нравственном и художественно-эстетическом воспитании подрастающего поколения на лучших образцах отечественной и мировой художественной культуры. В этой связи велика роль музыкального искусства (музыкальной деятельности).

Музыка, музыкальная культура и искусство возвышают человека, способствуют всестороннему и гармоническому развитию личности, порождают оптимизм, социальную активность людей, направляют их силы и способности на достижение высших ценностей общества: человеческого счастья, добра, красоты, духовного возрождения. А для того чтобы понять, почему музыка (музыкальное искусство) оказывает такое воздействие на людей, на развитие общества в целом, нужно знать научную теорию искусства и понимать роль искусства в жизни общества. Место музыкального искусства среди других эстетических ценностей определяется и тем, что оно отражает как существующее, так и давно исчезнувшие явления и объекты природы и общества, сохраняет их образы для новых поколений.

Музыка (музыкальное искусство) вызывает у людей духовное удовольствие, наслаждение «мыслящего глаза и уха» – видеть и слышать, становится важным средством культурного отдыха, развлечения. Без удовольствия, наслаждения, которые дают человеку

труд, наука, искусство, его жизнь оказывается обедненной и бессмысленной. Музыка может успокаивать и утешать людей, снимать психическое напряжение, помогает преодолевать отрицательные стрессы, становится одним из источников здоровья человека и профилактическим средством лечения психических болезней.

Интерес к музыке (музыкальному искусству) является важным показателем духовной культуры человека. Приобщение к музыкальному искусству способствует воспитанию нравственно эстетических чувств, формированию взглядов, убеждений. В.А. Сухомлинский, называя музыку могучим средством эстетического воспитания, говорил:

«Умение слушать и понимать музыку – один из элементарных признаков эстетической культуры, без этого невозможно представить полноценного воспитания».

Музыкальная жизнь наших дней очень многообразна! В ней широко представлены все виды, жанры, направления музыки.

Многие века музыка была составной частью театрального действия, ритуального обряда, пышного праздника. В зеркале музыкальной культуры отражается все многообразие окружающего мира в движении, в динамике развития.

Как и в других видах искусств, центром этого движения является человек с его мышлением, субъективным восприятием существующей реальности.

В процессе всестороннего развития личности музыкальной культуре принадлежит ответственнейшая роль, ибо хотя основой всестороннего развития личности является сама жизнь, в которой главную роль играет целеустремленный творческий труд, но жизнь без искусства не формирует и не воспитывает человека целостного, всесторонне и гармонично развитого.

Задачи, стоящие перед учителем начальных классов и учителем музыки особенно – введение детей в мир музыки, приобщение их к искусству, воспитание чувств, требует от него серьезных знаний о предмете. Именно этим обусловлено содержание курса по изучению методики музыкального воспитания.

Учебное пособие «История развития музыки» представляет собой теоретический материал по истории русской и зарубежной музыкальной культуры, состоящий из таких разделов, как «Роль искусства в развитии личности», «Музыкальные инструменты»,

«Симфонический оркестр», «Музыкальные жанры», «Музыкальная форма», «Музыкальное искусство древности», «Музыкальная культура русского народа с древних времен до наших дней» и другие.

Пособие познакомит с жизнью и музыкальными произведениями отдельных русских, зарубежных композиторов, таких как Бах, Бетховен, Моцарт, Шопен, Глинка, Мусоргский, Шостакович, Прокофьев, Чайковский и др., с развитием русской музыкальной культуры, фольклором.

Основной задачей данного пособия является знакомство будущих учителей с историей музыкальной культуры, ее ролью в жизни человека.

Пособие может быть использовано как на аудиторных занятиях, так и в домашней работе студентов.

РОЛЬ ИСКУССТВА В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ

Общество, как и каждый человек, может быть и благополучным и неблагополучным. Это зависит не только от материального состояния людей, но также и от уровня нравственности, от уровня взаимоотношений между людьми, от уровня культуры.

Культура в самом широком смысле слова есть не что иное, как процесс, в котором человек ищет смысл своего существования и изменяет себя и мир.

Равнодушие к духовному, этическому прогрессу породило пренебрежение к искусству, той единственной области человеческой деятельности, которая призвана формировать людей духовно и нравственно.

Во все времена жизни человечества роль искусства была, есть и будет в том, чтобы неизменно отражать жизнь в прекрасных формах, совершенствовать ее, обращать души людей к истине, добру и красоте. В формах искусства каждая эпоха находит свое отражение, завершение и осознает себя.

Передать другим свое видение мира, понять жизнь как стремление к прекрасному, как неприятие зла и стремление освободиться от него и освободить других – вот начало, без которого искусство не искусство, и художник не художник.

Как бы ни менялись вкусы и пристрастия, взгляды и убежде-

ния, истина остается нетленной и рано или поздно неизбежно воссияет во всем своем величии. Классическое искусство, одухотворенное верой в совершенство мира и высокое призвание человека, стремилось возродить это утраченное совершенство, очищая души людей.

Высокие моральные и эстетические ценности человечество создавало и хранило в этой сложной, противоречивой, но необходимой области духовной жизни – искусстве.

Искусство пронизывает все области жизни, оно неразрывно связано с наукой, трудом и воспитанием. Эстетическое воспитание – это не информативная мера, добавленная к образованию, а самообразование, действие, развивающее чувства человека и его творческие способности. Эстетическая и нравственная неразвитость людей одновременно и причина, и следствие непонимания важности и места искусства в жизни общества. Надо всем научиться понимать различие между искусством и антиискусством. Для этого необходима духовная культура и четкие нравственные критерии. Антиискусство агрессивно, оно постоянно принимает все новые формы и образы всеильной моды. Оно подделывается под невзыскательные вкусы, называя это «современным», имитирует подлинное творчество, натягивает маску глубокомыслия и ложь выдает за правду. А имитация и подделка всегда воспринимаются легко.

Человек, с детства не приученный мыслить образно, не владеющий основами понимания искусства, самостоятельно в этом разобраться не сможет.

Потребность в искусстве – постоянное свойство человеческой души. Неподготовленность людей к самостоятельному мышлению, неразвитость, невнимание и непонимание искусства стали причиной и следствием отхода людей от подлинной культуры, от нравственности.

Познание в искусстве – плод взаимодействия знания и фантазии, они не отрицают друг друга, а соединяются в высшем синтезе художественной правды... Ничто иное не может так воздействовать на душу, как образ. Разбудив фантазию, затронув сердце, заставив размышлять, искусство очищает и возвеличивает человека.

В силу этого особое значение приобретает школьная программа обучения искусству.

Для того чтобы воспитать гармонично развитого человека, не-

обходимо и гармоничное содержание образования.

Достичь этого можно, предоставив искусству достойную роль в образовательном процессе. Искусство способствует *воспитанию* подлинно творческого мышления. Оно *воспитывает* потребность в труде, учит находить радость в полезной и красиво сделанной своими руками вещи.

Значение эстетического воспитания в школе было сформулировано еще в 1919 году крупнейшими специалистами, учеными и педагогами: «Вообще под эстетическим образованием надо разуметь не преподавание какого-то упрощенного детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Трудовое и научное воспитание, лишенное этого элемента, было бы бездушным, ибо радость жизни в любовании и творчестве есть конечная цель и труда и науки» (М.А. Савицкий).

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ ВОСПИТАНИЯ И РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ

Требования гуманизации педагогического процесса, выдвинутые педагогами и психологами, формирование творческой личности, создание эмоционально благоприятной обстановки для каждого ребенка, обеспечивающей его духовное развитие, предполагают усиление внимания к эстетическому воспитанию и развитию творческих способностей ребенка, развитию его личностных качеств, отказ от излишней заорганизованности процесса обучения.

Одно из главных условий развития детского творчества – приоритетное внимание к следующим видам деятельности: игровой, учебной, художественно-речевой, театрализованной, изобразительной, музыкальной и др.

Ведущие специалисты в области детского художественного творчества (Ю.Б. Алиев, Н.А. Ветлугина, Е.И. Игнатьев, Т.С. Комаров, В.С. Кузин, Н.И. Акулина, Б.Д. Теплов и др.) постоянно подчеркивали значение и большие потенциальные возможности изобразительной, художественно-речевой, музыкальной и игровой деятельности в эстетическом воспитании и развитии детей дошкольного возраста.

Музыкальное воспитание, музыкальная деятельность – одна из центральных составляющих эстетического воспитания – играет особую роль во всестороннем развитии ребенка, которая определяется спецификой музыки как вида искусства, с одной стороны, и спецификой детского возраста – с другой.

Основополагающее значение для осмысления роли музыкального искусства во всестороннем воспитании детей и развитии их музыкального творчества имеют работы ученых-психологов, педагогов, ведущих специалистов в области эстетического воспитания детей (Б.В. Асафьев, Ю.Б. Алиев, Е. Алмазов, В.М. Бехтерев, Т.С. Бабаджан, О.Н. Варшавская, Н.А. Ветлугина, А.И. Катинене, А.В. Кенеман, Д.Б. Кабалаевский, А. Карасев, А.Н. Леонтьев, Т. Ломова, Н.А. Метлов, Карл Орф, О.П. Радынова, М.А. Румер, Б.М. Теплов, К.В. Тарасова, В.Н. Шацкая, С.М. Шоломович, Г.А. Фортунатов и др.).

Для всестороннего развития особенно важно формирование духовно богатой, эстетически и музыкально развитой личности, чуткой к красоте в искусстве и жизни, творчески активной, развитой интеллектуально и физически.

«Музыка является самым чудодейственным, самым тонким средством привлечения к добру, красоте, человечности... Как гимнастика выпрямляет тело, так музыка выпрямляет душу человека», – писал о музыке В.А. Сухомлинский. Музыка развивает сферу чувств, способствует самопознанию. Гармоническое развитие личности невозможно без постижения гармонии и звуков, ритмов. Музыка оказывает одно из самых сильных эмоциональных воздействий на человека: она заставляет радоваться и страдать, мечтать и грустить, думать, учит разбираться в окружающем мире, людях, их взаимоотношениях. Она может увести в мир грез, оказаться враждебной, но может оказать и положительное воспитательное воздействие даже в тех случаях, когда все другие средства не эффективны.

Музыка эмоциональна по своей сущности, по своему непосредственному содержанию. По выражению Б.М. Теплова, благодаря столь замечательным особенностям, она становится «эмоциональным познанием» и создает ни с чем не сравнимые возможности для развития эмоциональной сферы человека, в особенности в детстве.

Эмоциональная отзывчивость на музыку – одна из важнейших музыкальных способностей. Она связана с развитием эмоциональной отзывчивости и в жизни, с воспитанием таких качеств лично-

сти, как доброта, умение сочувствовать другому человеку.

Причины нарушений эмоциональной сферы различны, но, как правило, у их истоков – те или иные неблагополучия и отставания на самых первых этапах развития детей (в младенчестве, раннем детстве, дошкольном возрасте). Эмоциональная сфера, будучи наиболее тонким и изначально природой заложенным уровнем психической организации человека, первичным способом отражения им окружающего мира, к этим неблагополучиям оказывается наиболее чувствительной. Поэтому и разнообразные факторы психической депривации прежде всего негативно сказываются именно на ней. Исследования ученых свидетельствуют о том, что дети, растущие в условиях эмоциональной неудовлетворенности, связанной с дефицитом собственно человеческого внимания к ним, заботы и любви, в большинстве случаев развиваются ущербно. Несмотря на изначальную сохранность мозговых структур, природных предпосылок развития, им, как правило, оказываются свойственны такие личностные комплексы, как повышенный уровень тревожности, сверхбдительность, состояние постоянного напряжения, ожидания возможной опасности, незащищенность. На этом фоне легко возникают вторичные поведенческие и личностные отклонения, обуславливающие низкую социальную ориентировку детей, их социальную беспомощность, неэффективные способы поведения и общения со сверстниками, взрослыми, нарушения различных видов деятельности – игровой, трудовой, учебной.

В науке давно выведена закономерность: чем меньше возраст ребенка, тем большее влияние на его развитие оказывают конкретные условия и обстоятельства его жизни. Музыка является активно действенным средством эмоциональной коррекции, помогает детям войти в нужное эмоциональное состояние. Она влияет и на ритм дыхания, и на работу сердца. Результаты ряда исследований показывают, что гармонические созвучия и повторения знакомых музыкальных фраз замедляют пульс, делают дыхание глубоким и равномерным. Диссонансы же, требующие напряженного вслушивания, ускоряют пульс и частоту дыхания. Итальянские ученые отметили терапевтический эффект музыки, в первую очередь – классической, особенно произведений Моцарта. Отмечается влияние музыки и на работу мышц. Мышечная активность усиливается, если началу работы предшествуют звуковые впечатления.

Когда музыка служит фоном, на котором развивается игровое действие, она усиливает эмоции и делает более яркими образные представления детей.

Музыка, оказывая сильное эмоциональное воздействие на детей, способствует и интеллектуальному развитию ребенка. Слушая и исполняя музыкальные произведения, ребенок приобретает знания и представления о мире. При систематическом слушании музыки дети начинают выделять ее настроение, эмоциональную окраску: радость, грусть. Помогают пониманию эмоционального направления музыки и проводимые с детьми специальные игры и упражнения.

В качестве важнейшего условия гармонического развития личности Л.С. Выготский назвал единство формирования эмоциональной и интеллектуальной сфер психики ребенка. Музыкальное воспитание – уникальное средство формирования этого единства, поскольку оно оказывает огромное влияние не только на эмоциональное, но и на познавательное развитие ребенка, ибо музыка несет в себе не только эмоции, но и огромный мир идей, мыслей, образов. Однако это содержание становится достоянием ребенка при условии специальной организации музыкальной и художественно-эстетической деятельности. Для этого необходимы специальные музыкальные занятия, целью которых является воспитание эстетических чувств, музыкально-эстетического сознания, формирование у них элементов музыкальной культуры.

Развивая эмоции, интересы, мышление, воображение, вкусы ребенка, мы формируем основы его музыкальной культуры в целом. Формирование музыкального мышления способствует общему интеллектуальному развитию ребенка. Например, движения ребенок соотносит с мелодией, образом, а это требует анализа мелодии, понимания ее характера, соотношения движения и музыки, что, в свою очередь, способствует развитию мышления. Исполнение народной пляски требует знания характера движений народного танца, составляющих его элементов, а это связано с приобретением определенных знаний, соответствующего опыта, запоминания движений и их последовательности, что способствует интеллектуальному развитию детей.

В процессе музыкального воспитания дети познают музыку разного характера (веселая, грустная, медленная, быстрая и т.д.), и не просто познают, а воспринимают и усваивают специфику разных

произведений (авторская или народная песня; двух-трехчастная форма и т.д.; колыбельная, плясовая, полька, вальс, марш и т.д.), т.е. обогащаются их представления о музыке разного характера. Слушая музыку, ребенок ее анализирует (мысленно), относит к определенному жанру. Исполнение мелодии песни также строится на процессах анализа, сравнения того, что получается, с замыслом композитора, уподобления звуков голоса музыкальному материалу.

Интеллектуальное развитие осуществляется в разных видах музыкальной деятельности. Так, в пении дети имеют возможность импровизировать, создавать свой вариант мелодии. Стараясь найти соответствие литературного текста выразительным интонациям, они подстраивают голос, его звучание определенной мелодии. В музыкально-ритмической деятельности дети с удовольствием придумывают, комбинируют движения пляски, напевая и двигаясь под музыку.

Интеллектуальному развитию способствуют и другие виды музыкальной деятельности. Танец, народная пляска пантомима и особенно музыкально-игровая драматизация побуждают детей изобразить картину жизни, охарактеризовать какой-либо персонаж, используя выразительные движения, мимику, слово, характер мелодии. При этом наблюдается определенная последовательность: дети слушают музыку, обсуждают тему, распределяют роли, затем действуют. На каждом этапе возникают новые задачи, побуждающие мыслить фантазировать, творить.

На музыкальных занятиях закладываются и основы познания культуры народа. Именно через музыкальное воспитание все, без исключения, дети могут приобщиться к искусству, от которого, по словам Гете («Вильгельм Майстер»), «расходятся пути по направлениям».

Человечество сохранило, отобрало, донесло до нашего времени наиболее самобытное, талантливое в искусстве – народное и профессиональное; У современного человека есть возможность изучать наследие мировой музыкальной культуры, делая его своим духовным состоянием. Получая с детства художественно полноценные музыкальные впечатления, ребенок привыкает к языку интонаций народной, классической и современной музыки, постигает «интонационный словарь» музыки разных эпох и стилей. Важно воспитывать детей на шедеврах мирового искусства, постоянно расширять их представления о музыке разных времен, о музыке народной и классической.

Основа формирования музыкальной культуры детей – это сама музыка как вид искусства. Важно, чтобы ее содержание было доступно детям, вызывало эмоциональный отклик. Доступность содержания музыки понимается не только как использование близких детям программно-изобразительных средств и образов (природа, сказка, образы животных и т.д.), но, прежде всего – как соответствие чувствам, которые дети способны пережить в данный момент в том или ином возрасте. Важно, чтобы уже в раннем детстве рядом с ребенком оказался взрослый, который смог бы раскрыть перед ним красоту музыки родного края, дать возможность ее прочувствовать.

Воспитание детей средствами музыки, созданной на народной основе, развивает у них интерес к песням, играм, хороводам других народов. Хороводы, игры, песни, пляски, а также нарядные костюмы вызывают интерес к творчеству своего народа и других народов.

Музыка развивает ребенка умственно. Она отражает многие жизненные процессы, которые обогащают представления детей об обществе, о природе, о быте и традициях. Педагог поддерживает, формирует даже незначительные еще творческие проявления, которые активизируют восприятие и представление, будят фантазию и воображение, придают деятельности ребенка поисковый характер, а поиск всегда требует умственной активности.

Восприятие музыкальной формы предполагает активность таких умственных операций, как сравнение, сопоставление, выделение черт общего и различного и др. Одним из главных достоинств музыкального воспитания является возможность формирования в процессе его осуществления творческого потенциала личности.

Воспитание музыкальной культуры детей невозможно без развития у них музыкальных способностей в процессе музыкальной деятельности. Чем она активнее и разнообразнее, тем эффективнее протекает процесс музыкального развития и, следовательно, успешнее достигается цель музыкального воспитания. Таким образом, развитие музыкальных способностей является существенной предпосылкой успешного формирования музыкальной культуры.

Современные научные исследования свидетельствуют о том, что развитие музыкальных способностей, формирование основ музыкальной культуры нужно начинать в дошкольном возрасте. Отсутствие полноценных музыкальных впечатлений в детстве с трудом восполнимо впоследствии.

Огромные возможности таят в себе народные песни и танцы – своеобразная энциклопедия жизни народов мира. Они раскрывают широчайшие перспективы для установления многообразных связей музыки со всеми звеньями изучаемой затем в школе истории человеческого общества. Во много крат умножает эти возможности композиторское творчество прошлого и настоящего, отечественное и зарубежное. Музыка выступает здесь как средство не только познания, но и превращения любого логического факта (в том числе любого факта истории) в факт эмоционально-одухотворенный, поэтому волнующий и гораздо глубже проникающий в сознание.

Тесная связь возникает при этом между музыкой и всеми другими видами искусств, прежде всего литературной. Задача эстетического воспитания сплетается здесь с задачами гуманитарного, в первую очередь исторического, образования.

Содержание песен и авторских, и народных несет нравственный заряд. Дети из песен узнают, как живут люди, как заботятся друг о друге. Через содержание музыкальных произведений дети знакомятся с взаимоотношениями, обычаями, обрядами, с трудом взрослых и т.д.

Именно через русскую народную песню маленький человек получает первые представления о культуре русского народа. Яркие художественные образы, четкая композиция, изобразительные средства языка народных песен способствуют глубокому восприятию детьми нравственно-эстетических идей, отразивших представления народа о духовной красоте. С поразительной быстротой дети овладевают музыкальным наследием русского народа, что проявляется как в познавательном, так и в эмоциональном их развитии. Ведь искусство выражает все стремления, и порывы человеческой души. Народные песни связаны с различными сторонами жизни народа. В них передаются его мечты, раздумья и надежды, которые воплотились в художественных образах русских народных песен.

Значение музыкальной деятельности для нравственно-эстетического воспитания заключается в том, что занятия музыкой проходят в коллективе детей, и это соответствует особенностям детской исполнительской деятельности.

В процессе занятий музыкальной деятельностью у детей воспитываются нравственно-волевые качества: целенаправленно заниматься, умение и потребность доводить начатое до конца, пре-

одоление трудности.

Музыка оказывает влияние на процесс физического совершенствования ребенка. Известно, что она влияет и на жизненный тонус человека, вызывает изменения в кровообращении, в дыхании. Физиолог В.М. Бехтерев подчеркивал эту особенность влияния музыки неоднократно. Выбирая музыку определенного лада, гармонических сочетаний, метроритма, можно вызывать физические реакции, активизировать ту или иную деятельность, вызывать или ослаблять возбуждение. Полученные им физиологические данные помогают обосновать роль музыки в физическом и всестороннем воспитании ребенка. П.Н. Анохин, изучая вопросы влияния мажорного и минорного лада на состояние организма, делает вывод, что умелое использование мелодического, ритмического и других компонентов музыки помогает человеку во время работы и отдыха. Известно исследование итальянских медиков о том, что музыка оказывает терапевтический эффект, особенно классическая музыка Моцарта и Баха.

Слишком громкая, высокочастотная музыка вызывает негативные реакции. Музыка «заводит», возбуждает молодых людей до такой степени, что они становятся невменяемыми.

Вместе с тем, музыкой можно регулировать процессы возбуждения и торможения. Недаром испокон веков, укладывая ребенка спать, ему напевают колыбельную песню, тихую, спокойную, ласковую. Поэтому, если ребенок возбудился, ему можно спеть нежную, ласковую, успокаивающую колыбельную, если ребенок грустный, достаточно спеть веселую песенку или сыграть плясовую – он улыбнется.

Научные данные о физиологических особенностях музыкального восприятия дают материалистическое обоснование роли музыки в воспитании ребенка.

Музыкальные движения способствуют развитию музыкальной восприимчивости и физического развития.

Развитие музыкальных способностей детей осуществляется в комплексе и тесной связи с решением образовательных задач.

Пение также связано с физическим развитием ребенка. Оказывая влияние на формирование певческого голоса, пение, в свою очередь, активизирует функции голосового и дыхательного аппарата.

Велико значение музыкальной деятельности в решении задач эстетического воспитания, так как она по своему характеру является

художественно-эстетической деятельностью. Важно у детей воспитывать умение видеть и чувствовать прекрасное, способность к эстетической оценке, художественный вкус и творческие способности.

Музыкальная деятельность содействует развитию творческих способностей, которое возможно лишь в процессе усвоения детьми и практического применения ими знаний, умений и навыков. Каждый вид музыкальной деятельности, кроме общего эстетического влияния, имеет свое, специфическое воздействие на ребенка. Слушание музыки влияет на развитие чувств, учит видеть красоту.

Заботясь о развитии у ребят музыкальных способностей, педагог должен знать, какие моменты являются первыми побудительными факторами привлечения внимания, интереса детей к музыке, пению, танцу и т.п. Одним из таких факторов нередко служит глубокое эмоциональное переживание ребенка при восприятии музыкального произведения, которое вызовет у него потребность рассказать окружающим о том или ином явлении и показать это музыкальными средствами.

Учитывая огромное значение музыки, в педагогическом процессе образовательного учреждения широко используются разные виды музыкальной деятельности. Одним из видов музыкальной деятельности является слушание-восприятие. Другим видом музыкальной деятельности является детское исполнительство: пение, музыкально-ритмические движения, упражнения, игры, танцы, игра на детских музыкальных инструментах.

Во всех видах музыкальной деятельности можно выделить деятельность музыкально-образовательного и творческого характера.

Музыкально-образовательная деятельность направлена на усвоение детьми сведений о музыке, ее выразительных особенностях, а также приобретение определенного запаса навыков и умений в различных видах исполнительства.

ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА

Великий итальянский художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи назвал музыку «сестрой живописи». И действительно, эти два вида искусства развивались параллельно, соприкасаясь не менее тесно, чем музыка и поэзия. Музыканты и музицирование, музы-

кальные инструменты служили излюбленной моделью для изобразительного искусства разных эпох.

Античные барельефы и вазы с изображением музыкантов, играющих на авлосах и кифарах, сменяются средневековыми фресками и иконами с изображением музицирующих ангелов. В Эпоху Возрождения художники пишут картины, персонажи которых участники концертов. Например, «Сельский концерт» художника Джорджоне. В Эрмитаже экспонируется одна из лучших картин итальянского художника XVII в. Караваджо «Лютник». Музыкальные инструменты сохранили свою привлекательность и для современных живописцев. На полотнах Пикассо, например, можно часто увидеть отдельные фрагменты в разных ракурсах.

Внутренний мир композиторов, многогранность их личности раскрывает портрет Ф. Шопена работы художника Э. Делакруа, М.П. Мусоргского и А.П. Бородина, созданные И.Е. Репиным и др.

Художники нередко пытались изображать и сами музыкальные формы. Это оказывалось возможным потому, что в музыкальной и живописной композиции часто действуют сходные закономерности: для живописи, например, так же важно значение ритма, движения, как для музыки – колорита, симметрии. Мы говорим о линии в изобразительном искусстве и о мелодической линии в музыке, о пропорциях и там, и здесь.

Казалось бы, невозможно живописными средствами передать принципы, формы музыкального произведения. Однако литовский художник М.К. Чюрленис пишет картины под названием «Фуга», «Сонет весны», «Анданте».

Музыка и сама великолепно умеет живописать, рисовать. Уже в XVII-XVIII вв. существовали жанры музыкальной зарисовки. В фортепианном цикле «Карнавал» Р. Шуман нарисовал портреты своих выдающихся современников: скрипача Н. Паганини, композитора Ф. Шопена. В XIX в. появляется особый жанр симфоническая картина. Замечательно изображает море в «Садко» Римский-Корсаков, фантастичны сказочные персонажи А.К. Лядова («Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора»). А.П. Мусоргский создал цикл по картинам художника и архитектора В.А. Гартмана – «Картинки с выставки». Особое явление у композиторов – цветной слух, при котором отдельные тона и тональности музыкального произведения ассоциируются с определенными цветами.

Цветным слухом обладали Р. Вагнер, Н.А. Римский-Корсаков. В поэме А.Н. Скрябина «Прометей» в нотах выписана специальная цветовая строка. По замыслу автора, исполнение поэмы должно было сопровождаться проецированием на экран цветовой гаммы.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ

Почему же музыка обладает возможностями сильного воздействия на духовный мир человека? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно разобраться в природе этого искусства.

Музыка, как и любое другое искусство, отражает жизнь в художественных образах. Но каждое искусство отражает жизнь по-своему. Живопись, скульптура, т.е. искусства изобразительные, передают лучше всего предметный мир в конкретных зримых образах. Литература рассказывает о человеке и мире в конкретных понятиях, обращаясь, прежде всего к человеческому разуму. Музыка, как искусство звуковое, обращенное к нашему слуху, не может дать нам такое конкретное зрительное представление о внешнем мире, как живопись, либо описать его в точных логических понятиях, как литература. Но музыка, как никакое другое искусство, может наиболее прямо и непосредственно, наиболее полно и глубоко передать внутренний мир человека тончайшие движения его души, сложнейшую гамму чувств, настроений, переживаний.

Мир музыки, это не сказочный, а существующий на самом деле мир. Удивительный, увлекательный, он вокруг нас, однако свои сокровища он раскрывает далеко не сразу и не каждому.

Издавна думали люди об удивительной силе музыки, и много замечательных легенд сложили они об этом прекрасном искусстве, о его магическом воздействии на человека. Одна из легенд возникла в Древней Греции, за несколько тысячелетий до нашей эры...

На священной горе Геликон у темно-синего источника, окруженного тенистыми лесами, живут вечно юные музы – дочери бога громовержца Зевса и богини памяти Мнемозины. Когда наступает ночь, поднимаются они, окутанные густым туманом, к вершине горы и водят хороводы у жертвенника всемогущему Зевсу. Легко кружатся музы, их красота необыкновенна. Но особенно славятся они пени-

ем. Пение это доставляет наслаждение, облегчает печаль; оно заставляет забыть всякое зло. В своих песнях музы воспевают обычаи, законы и славят богов. Нередко впереди муз выступает Аполлон. Он сопровождает их пение игрой на золотой кифаре. Вся природа, как зачарованная, внимала тогда чудесному хору.

Большое место занимала в их жизни музыка. Древние греки верили, что человек, которого с детства обучали понимать и любить музыку, не запятнает себя никаким неблагородным поступком, он будет полезен себе и родине, не допуская никакого нарушения гармонии.

Музыка, так же как литература и живопись, расширяет наше знакомство с окружающим миром, помогает лучше понять историю, проникнуться духом той или иной эпохи.

Прежде чем говорить о музыке серьезной и легкой, хотелось бы вспомнить строки из сонета Шекспира:

Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем; души его движенья
Темны, как ночь, и, как Эреб*, черна
Его приязнь. Такому человеку
Не доверяй.

Вкусы любительской музыки очень различны. Одни предпочитают «легкую музыку», знают наизусть все модные эстрадные песенки, коллекционируют записи джазовой музыки. Другие посещают серьезные симфонические концерты, а третьи являются поклонниками оперного певца, скрипача или пианиста.

Термин «легкая музыка» часто применяется к самым разным явлениям и приобретает различный смысл. Многие считают, что слово «легкая» примерно то же, что и слово «пошлая». Действительно среди произведений легкой музыки есть немало пошлых, рассчитанных на самый нетребовательный вкус. Их распространение приносит большой вред. Такие произведения вообще не принадлежат к области искусства, это лишь низкопробный суррогат музыки.

* *Эреб* – олицетворение вечного мрака в древнегреческой мифологии.

Легкая музыка в настоящем значении – это музыка для развлечения, отдыха, которая звучит в быту.

Совсем не чуждались «легкой» музыки и многие композиторы-классики. Бетховен, автор монументальных симфоний, писал для фортепиано простенькие «немецкие танцы», которые часто звучали на вечеринках, где веселилась молодежь. Классики не отделяли преградой свои «серьезные» сочинения от «легкой музыки». В XIX веке вальс был модным бальным танцем, но это не помешало Глинке и Шопену создавать вальсы для концертного исполнения, а Чайковскому использовать ритм этого танца в некоторых эпизодах своих симфоний.

Обращаясь к жанрам бытовой музыки, великие композиторы оставались требовательными к себе художниками и никогда не изменяли хорошему вкусу и воспитывали его в своих слушателях. Вот почему произведения классиков не теряют своей свежести и привлекательности.

Среди «легкой» музыки, написанной композиторами советского периода есть произведения, которые живут долгие годы, например произведения И. Дунаевского.

Подлинный любитель музыки – это человек, который видит в ней не только средство развлечения и приятного отдыха, но великое и прекрасное искусство, обладающее могучей силой воздействия и стремится глубже проникнуть в это искусство, понять его богатый и выразительный язык.

Сила воздействия музыкального искусства огромна. История знает немало примеров того, как музыка объединяла людей, сплачивала их, воодушевляла на подвиги. Об этом свидетельствуют слова Маяковского –

И песня,

и стих –

Это бомба и знамя –

Можно смело отнести ко многим революционным песням. Таким как знаменитая «Марсельеза», сложенная музыкантом-любителем Руже де Лилем. Или песня «Гимн демократической молодежи мира», написанная советским композитором А. Новиковым и поэтом Л. Ошаниным. Она впервые прозвучала на международном фестивале в Праге и завоевала всемирную популярность.

Но не только песня – самый доступный вид музыкального ис-

кусства – способна так объединять и воодушевлять людей. Лучшие симфонические произведения, которые многие считают трудными и малодоступными обладают огромной, захватывающей выразительностью, передавая радости и горести человека, его раздумья и стремления. Например, шестая симфония П. Чайковского, исполнявшаяся в осажденном Ленинграде под артиллерийским обстрелом. Или седьмая «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича, которая явилась одним из ярких обличительных, антифашистских произведений. Музыка симфонии звучала, тогда как голос всего нашего народа, призывающий к борьбе за справедливость.

Музыкальное произведение не всегда может найти прямой путь к сознанию и сердцу слушателей. Язык музыки не всем одинаково понятен.

Человек с развитым слухом и музыкальным вкусом слышит в музыке больше и получает большее художественное наслаждение, чем человек никогда не интересовавшийся музыкой.

Для восприятия музыки важна не только музыкальная подготовленность слушателя, но и его общая культура.

Вспомним поэтические строки из «Маскарада» М. Лермонтова:

Как новый вальс хорош!
В каком-то упоенье
Кружилась я быстрее, –
И чудное стремленье
Меня и мысль мою
Невольно мчало вдаль, ...

Эти строки как будто бы прямо передают впечатление от музыки «Вальса-фантазии» М. Глинки и мы переносимся в эпоху ее создания.

Как все искусства, музыка отражает явления живой действительности, передает чувства, рожденные этой действительностью в душе человека. Например, шелест леса, шум ручья, моря, пение птиц, интонации человеческой речи. Существует целый ряд музыкальных произведений, основанных на слуховых впечатлениях. Например: «Шелест леса» Вагнера, «Море» Дебюсси и др.

Замечательным образцом «музыкальной живописи» является «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского. Есть в этом произведении подражание «голосам утра»: пению петухов, звону колоколов – и это

придает большую реальность музыкальной картине. Так музыка сближается с живописью, хотя эти два искусства далеки друг от друга.

С искусством слова – поэзией, литературой – у музыки много общего. Им свойственно передавать жизнь в движении и развитии. Общим является то, что эти искусства человек воспринимает при посредстве слуха. Это более всего относится к стихам. Стихотворная речь особенно близка музыке.

Можно привести много примеров музыкального звучания стихов А. Пушкина, М. Лермонтова.

Музыкальность нередко присуща и прозе, например, у Гоголя.

Но, конечно, в музыке звуковые образы имеют неизмеримо большее значение, чем в литературе.

Многие русские поэты, писатели, живописцы, обращаясь к теме дороги, воссоздавали образ русской тройки. Дорога, тройка, колокольчики воспеты в песнях ямщиков и в стихах Пушкина и Некрасова и других поэтов. П. Чайковский не раз обращался к этой теме. Среди его фортепианных пьес «Времена года» – поэтических картинок русской природы мы находим пьесу «На тройке» с эпиграфом из Некрасова:

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?..

Насыщенным драматизмом, передающим средствами музыки картины великих исторических битв, решающих судьбы целых народов. Превосходным примером являются оперы «Иван Сусанин» Глинки и «Война и мир» Прокофьева. Или «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, где композитор применил ряд изобразительных приемов: мы слышим топот конницы, звон и лязг мечей, кованых доспехов. В основу характеристики русского войска композитор положил две татарские мелодии, а тему русской народной песни «Про татарский полон». Здесь татарское нашествие передано как бы через восприятие русского народа.

Приведенные примеры свидетельствуют о широте выразительных возможностей музыки и о разнообразии форм и жанров.

Известно, что внутренние психологические стороны жизни человека отражаются через выражение. Так, музыка прекрасно выражает чувства, эмоции, настроения, состояние, характер, волевое действие, безволие, кипучую энергию, бессилие и т.д.

Чтобы понимать музыку, прежде всего, нужно слушать ее. И слушать ее как можно больше. Слушать ее везде, где можно: у себя дома, пользуясь радио, магнитофоном, посещая концерты, театры, кино.

Но слушать музыку и слышать ее далеко не одно и то же. Слушать это значит относиться к музыке внимательно, осознанно. Часто, работая, делая уроки, читая или просто убирая в комнате, мы слушаем музыку по радио, включаем магнитофон, телевизор. Мы слышим музыку, но разве слушаем?

Иногда мы слушаем музыку внимательно, не отвлекаясь, но музыка не доходит, кажется непонятной, а потому скучной. Чаше это бывает, когда человек, мало подготовленный, слушает очень серьезное, сложное произведение.

Чем больше мы знаем о том или ином произведении, тем легче нам его слушать. Чем ближе мы знакомимся с жизнью и творчеством композитора, тем понятнее нам его музыка.

Знание литературы, живописи, истории тоже помогает нам понимать музыку. Предположим, вы любите живопись. Тогда будут близки, созвучны левитановским пейзажам произведения П.И. Чайковского «Осенняя песня», «Ноктюрн»...

То же можно сказать и о поэзии. Стихи Пушкина, Лермонтова, Блока, Есенина, настраивая на лирический лад, делают нас восприимчивыми к романсу и песне, ко всякой музыке вообще – от этюда до симфонии.

Литература раскрывает человеческие характеры, учит постигать все разнообразие переживаний человека, тем самым, помогая восприятию музыки. Например, познакомившись с Шекспиром, мы глубже начнем понимать сочинения Бетховена. После прочтения «Станционного смотрителя» Пушкина, «Шинели» Гоголя или других произведений русских писателей, рассказывающих о положении «маленького», обездоленного человека царской России в ином облике перед нами предстанут некоторые из романсов Даргомыжского и Мусоргского.

Все это говорит о том, что, чем больше мы читаем, тем легче постичь нам богатейшее разнообразие музыкальных образов. Чем шире кругозор человека, чем большим запасом жизненных впечатлений он обладает, чем богаче его внутренний мир, тем глубже постигает он язык звуков.

Однако, помимо широты общего кругозора, помимо знаний из области истории музыкального искусства, умения внимательно со-

средоточенно слушать, необходимо разбираться и в важнейших элементах музыкальной речи.

Чем дальше мы проникаем в мир музыки, тем яснее мы видим и понимаем, как богат и прекрасен этот мир. «Понимание» музыки и есть глубокое и полное восприятие ее красоты. Чтобы научиться активно, слушать музыку и следить за развитием музыкальных образов нужно иметь представление об особенностях музыкальной речи, о музыкальных формах и жанрах, о том, как развивалось музыкальное творчество.

ВАЖНЕЙШИЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Каждому искусству присущи свои, особые законы отражения окружающего мира, свой выразительный язык. Чтобы научиться понимать этот язык, надо, прежде всего, различать элементы, из которых он состоит, ощущать их выразительные свойства.

Важнейшим элементом музыкального искусства является мелодия – «душа музыки». Один голос без подголосков, без сопровождения – это и есть мелодия.

Одноголосная мелодия может быть самостоятельным художественным произведением, очень красивым и выразительным.

У некоторых народов музыка вообще одноголосна, ограничена только мелодией; зато сами мелодии очень разнообразны и выразительны.

В большинстве случаев звуки, составляющие мелодию, не одинаковы, некоторые из них тоньше, звонче – их называют **высокими**. Другие гуще, грубее, их называют **низкими**. Различие в высоте звуков зависит от частоты колебаний источника звука.

Звуки мелодии связаны между собой, их нельзя переставить, не нарушив целостности мелодии. Если мы вслушаемся в знакомую нам мелодию, то поймем, что составляющие ее звуки различаются не только по **высоте**, но и по своему **значению**.

Например, песня «Гимн демократической молодежи мира». Остановимся на звуке первой строчки:

Дети разных народов...

Мы чувствуем, что эта фраза построена так, что требует продолжения. Происходит это потому, что последний звук неустойчивый.

Полная завершенность **музыкальной** мысли наступает только в конце припева. Если споем песню до конца и сравним завершение запева и припева, мы поймем различие между устойчивыми и неустойчивыми звуками.

Соотношение, связь между собой устойчивых и неустойчивых звуков – это одна из самых важных основ музыкальной речи. Это соотношение называется **ладом** (или **порядок, система**).

Музыкальные лады различны. Они включают разное количество звуков и по-разному в них располагаются устойчивые и неустойчивые звуки. Неустойчивые звуки всегда тяготеют к устойчивым и это делает мелодию осмысленной.

Самые употребительные лады – мажор и минор. «Мажорный» – бодрый или веселый, «минорный» – печальный. Часто мы слышим такие выражения: «унылая, минорная музыка» или «он сегодня в минорном настроении». Мажорная же мелодия звучит светлее, яснее, тверже минорной. Но мажорный и веселый – все-таки не одно и то же; веселый характер музыки зависит не только от ее лада.

Различие в характере мажорной и минорной мелодии создается главным образом, отличием опорных звуков этих ладов (точнее 3 ступени). Например, начало песни И. Дунаевского «Марш веселых ребят». Она начинается с основных звуков **мажора**.

Сравним эту мелодию с известной песней В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера», которая начинается с основных звуков **минора**.

Каждый лад (система взаимосвязи музыкальных звуков) может быть построен от любого звука, получить конкретное звуковысотное выражение, то, что в музыке называется **тональностью**. Например, мажорный лад, построенный от ноты **до**, дает тональность **до мажор**, от **соль** – **соль мажор** и т.д. От тех же звуков могут быть построены тональности **до минор**, **соль минор**. Каждое музыкальное произведение имеет ту или иную тональность, т.е. в нем имеются определенные устойчивые звуки, к которым тяготеют все остальные.

В настоящее время некоторые современные музыканты объявляют понятие лада и тональности устарелыми и сочиняют «атональную» музыку, основанную больше на математических расчетах. Происходит неожиданное – слух воспринимает результат этих рас-

четов как звуковой хаос, потому что разрушены естественные, исторически сложившиеся закономерности музыкального языка и музыкального восприятия.

Порядок присущ не только соотношению звуков по высоте, но и по времени. Некоторые звуки длятся дольше других. Чередование звуков большей или меньшей длительности происходит не хаотично. В этом чередовании определенные соотношения. Соотношение звуков по их длительности называется музыкальным ритмом. Вернемся к мелодии «Гимна демократической молодежи», где звуки наибольшей длительности приходятся на конец каждой фразы, они как бы подчеркивают поэтические рифмы:

В разных землях и странах,
На морях-океанах...

Здесь музыкальный ритм помогает ясно и выразительно произнести текст.

Более важное значение имеет ритм в танцевальной и вообще во всякой музыке, связанной с движением.

Ритм присущ не только движению под музыку, но и вообще всякому движению человека: биение сердца, ходьба, бег, наше дыхание.

В самых своих истоках – музыкальный ритм связан с движением, так как музыка первобытных людей была не отделима от подвижной игры-пляски-песни. Поэтому ритм развивался быстрее, чем другие элементы музыкальной речи.

Именно ритмом отличаются друг от друга различные виды танцевальной музыки. Это позволяет легко отличить марш от вальса, польку от русской пляски.

На примере танцевальной музыки легко понять и еще одно музыкальное понятие – **метр**. Можно ясно ощутить равномерность чередования сильных и слабых («тяжелых» и «легких») долей времени в музыке, – это и есть **метр**. В марше метр двухдольный, состоящий из чередования сильной и слабой доли (раз – два), в вальсе – трехдольный: сильная и две слабые (раз – два – три).

Обычно, для того, чтобы передать намерения композитора, в начале музыкального произведения указывают характер его движения: быстро, медленно, умеренно и т.д.

Музыкальное понятие метра – размера – близко к значению того же слова в поэзии. Ударения в стихотворной речи располагаются в

определенном порядке, в определенных сочетаниях, и это тоже называется метром, или размером. Размер, состоящий из чередования неударного и ударного слогов называется **ямб**. Например:

Порá, порá, рогá трубят...

Чередование ударного, а потом безударного слогов называется **хорей**. Например:

Вянет, вянет лёто крáсно...

Встречаются и трехдольные размеры. Например:

Тúчки небéсные, вéчные стрáнники...

Все соотношения музыкальных звуков по высоте, по ладовому значению, по длительности неразрывно связаны между собой. Лишь в виде исключения можно назвать музыкальные произведения, не содержащие ничего, кроме ритма. Например, узбекские танцы исполняются под звуки бубна. Так как на бубне нельзя извлечь звук определенной высоты, музыка здесь ограничена только ритмом. Но за этими редкими исключениями даже в самых простых музыкальных произведениях, например, в песнях, исполняемых одним голосом, высота звуков, лад и ритм неотделимы друг от друга.

В современном музыкальном искусстве – народном и профессиональном – одnogолосные музыкальные произведения встречаются как исключение. Красота песни ярче раскрывается при ее многоголосном исполнении.

Народное многоголосие служило образцом для творчества композиторов-классиков.

Многоголосную музыку, в которой каждый голос самостоятелен и равноправен с другими называют **полифонической**, а самый склад такой музыки полифонией (от греческого – многозвучие, многоголосие).

Полифонический склад свойственен музыке различных стран и времен. До начала XVII века он был преобладающим в западноевропейской музыке, а высший расцвет полифонии связан с именем Баха, великого немецкого композитора первой половины XVIII века. Бах придавал каждому голосу необыкновенную выразительность, соединяя голоса в одно целое с удивительной свободой и высоким мастерством.

Склад многоголосной музыки, при, котором один голос веду-

щий, а остальные – сопровождающие, называется гармонией, а такая музыка – гармонической. Гармония – греческое слово, означает тройное сочетание или сочетание звуков. Развитие гармонии связано с инструментальной музыкой.

Полифония своим происхождением и развитием обязана хорошей музыке (народному пению, церковному хоровому пению без сопровождения).

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА. ПЕНИЕ И РЕЧЬ

Вокальная музыка – музыка для голоса. Это самый древний вид музыкального искусства, «ровесница» человеческой речи. Когда человек научился применять звуковую речь как средство для общения с другими людьми, возникли и первые примитивные формы вокальной музыки. Это были пастушеские зовы, охотничьи или военные кличи, восклицания, объединявшие усилия людей в совместном труде.

Уже тогда музыка и именно вокальная сопутствовала человеку на всем протяжении его жизни, от рождения до смерти.

С тех пор, человечество прошло огромный, многовековой путь. Изменилось, развилось и усложнилось музыкальное искусство, обогатившись новыми средствами выражения. Но многие древнейшие формы вокальной музыки продолжают жить, сохранившись в быту и в искусстве цивилизованных народов. Например, колыбельная песня и многие другие жанры народно-песенного искусства, уходящего своими корнями в далекое прошлое.

Начиная от самых простых, примитивных форм древнейшего искусства и кончая большими сложными произведениями современности, вокальная музыка неразрывно связана с речью, со словами, так как речь и пение очень близки между собой. Как речь, так и пение воспроизводятся голосовым аппаратом человека и воспринимаются человеческим слухом.

Но между ними есть и существенная разница. Для пения важнее всего различие звуков по высоте, которое достигается изменением напряжения голосовых связок. Для произнесения и понимания слов важнее не только различие звуков по высоте, сколько их «окраска».

Во всех подлинно-художественных вокальных произведениях

музыка усиливает выразительность речи, но это происходит по-разному. В одних случаях мелодия музыкальной фразы рождается из интонаций словесной речи. Интонации вопросительные, восклицательные, утвердительные получают точную высоту и становятся музыкальными. Такую мелодию называют декламационной, речитативной или речитативом (от латинского – читать вслух, декламировать). Образцы речитатива можно услышать в русской опере, романсе, например у Даргомыжского и Мусоргского.

Но далеко не во всех вокальных произведениях ясно ощутимы речевые интонации. Когда речь становится пением, в ней появляются новые качества, которые свойственны именно музыкальному искусству.

Два принципа – декламационный и песенный – составляют самую сущность вокальной мелодики, на их взаимодействии основаны все ее формы, начиная от самых простых песен для голоса без сопровождения и кончая самыми сложными вокальными произведениями.

Эти два принципа различимы и в народном пении. В народной речи существуют противоположные по смыслу выражения: «певком» и «говорком». «Певком» поются протяжные или «голосовые», «говорком» – различные прибаутки, в которых интерес слушателя сосредотачивается на словах.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Что натолкнуло человека на изобретение музыкальных инструментов? Об это мы можем лишь только догадываться. Человек каменного века уже додумался, как извлекать различные звуки по высоте, сделав духовой инструмент из кости животного. Это говорит о достаточном развитии музыкального сознания.

Развитие музыкального сознания было причиной того, что первобытный человек стал по-новому прислушиваться к звукам окружающей действительности и то, что раньше казалось шумом, стало для него музыкой. Он научился извлекать музыкальные звуки из различных предметов. Они зазвучали, заговорили, стали **музыкальными инструментами**.

Музыкальные инструменты первобытных людей были так же грубы и примитивны, как и орудия их труда. Они впервые открывали принципы устройства музыкальных инструментов, оставив на долю последующих поколений развитие этих принципов.

Чтобы в такт песне хлопать в ладоши или притопывать ногами, люди стали постукивать двумя раковинами, деревяшками, плоскими камешками. Так возникли первые **ударные** инструменты, занимавшие главное место в оркестре первобытных людей. Они были разнообразны: колотушки, трещетки, погремушки из выдолбленных и высушенных плодов с камешками и косточками внутри и целое семейство барабанов.

Изобретение барабана говорит о том, что человек открыл свойство пустых внутри предметов резонировать, увеличивать силу звука.

Из пустого стебля тростника человек научился делать **духовые** инструменты. Стебель тростника стал «предком» и пастушеской свирели и духовых инструментов современного оркестра: флейты, гобоя и др.

Изготавливая лук для охоты на диких зверей, человек пробовал, туго ли натянута тетива. Колеблясь, она издавала певучий музыкальный звук. Так тетива стала струной, а охотничий лук – музыкальным инструментом. Много веков прошло, прежде чем к этой единственной струне добавили еще несколько, и получилась арфа – один из древнейших инструментов.

Стенная живопись древнего Египта сохранила изображения музыкантов, играющих на арфах. В античной Греции была распространена кифара, инструмент, родственная арфе.

Много веков прошло до изобретения струнных инструментов, звук которых усиливается при помощи резонирующего корпуса. Такова лютня, завезенная в Европу из восточных стран и получившая распространение в эпоху Возрождения.

К числу струнных инструментов, снабженных резонирующим корпусом, относятся и древние русские гусли.

Арфа, кифара, лютня, гусли – на всех этих струнных инструментах звук извлекается щипком. Но существует и другой способ извлечения звука – ведением смычка по струнам. Смычковые инструменты известны в профессиональной европейской музыке с XV века, в народной музыке – гораздо раньше.

Среди старинных русских народных инструментов мы нахо-

дим и смычковый инструмент гудок.

Группы ударных, духовых, струнных, щипковых и смычковых музыкальных инструментов существуют и в наши дни. Каждая из этих групп очень увеличилась, а устройство инструментов усовершенствовалось, но природа их осталась той же. У каждого инструмента есть свой характер звучания, свой тембр. Музыкальные инструменты предоставляют композитору огромное богатство различных музыкальных красок и оттенков. При умелом соединении нескольких инструментов могут возникнуть новые, яркие «музыкальные краски».

Инструментов, которые изобретал человек в разных уголках земли в далеком и недавнем прошлом так много, что они все не поместились даже на этом дереве.

Корни дерева уходят к первым простейшим инструментам глубокой древности – к дудке, колотушке, барабану и натянутой тетиве лука. В родстве они состоят по одному признаку – по источнику звука.

В духовых инструментах звук, получается, от колебания воздуха внутри трубок деревянных или металлических.

В перепончатых – от ударов по туго натянутой коже.

В самозвучащих – от ударов разных предметов один об другой.

В пластинчатых – от ударов по пластинкам.

В струнных – от колебания струн.

В язычковых – от колебания металлических пластинок, закрепленных с одного конца.

Нет на нашем дереве **механических** (это музыкальные шка-тулки, ящики, шарманки, оркестрионы, механические фортепиано). Они приводятся в действие специальными механизмами без участия музыканта. Нет на дереве и электрических инструментов, созданных совсем не давно. Их называют инструментами будущего.

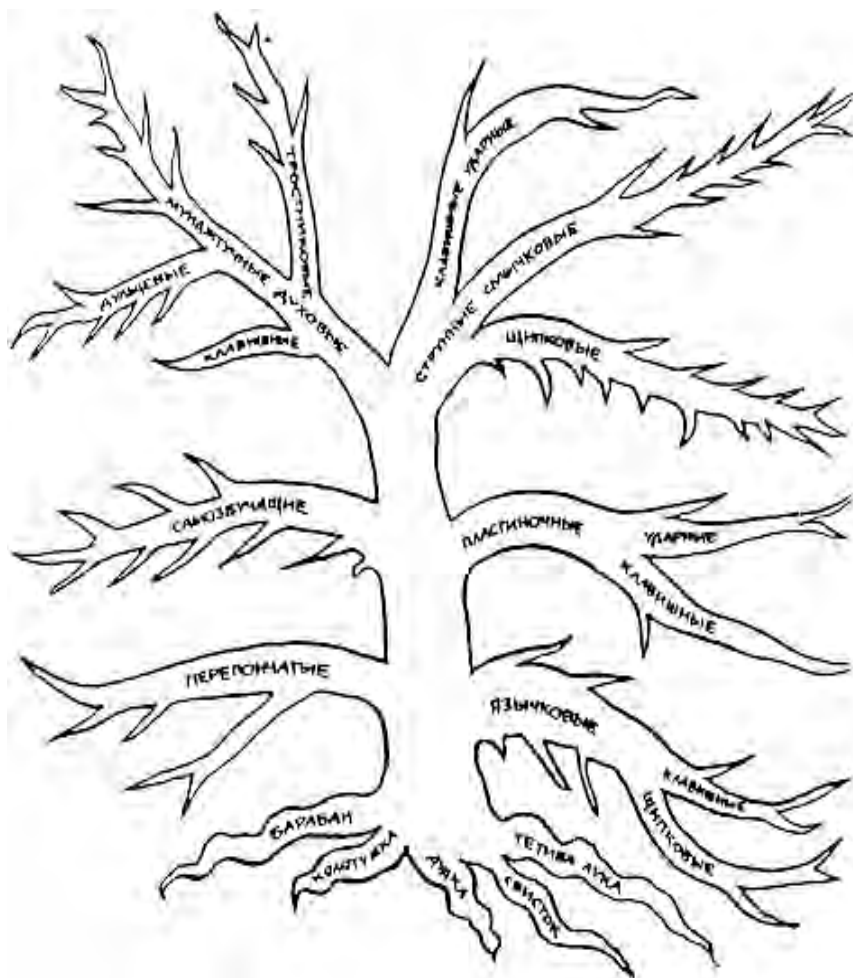
Был такой русский изобретатель Термен, инженер и виолончелист. Он придумал музыкальный инструмент, который подчинялся не только движению руки, а и взгляду, мысли. Это было в 1921 году.

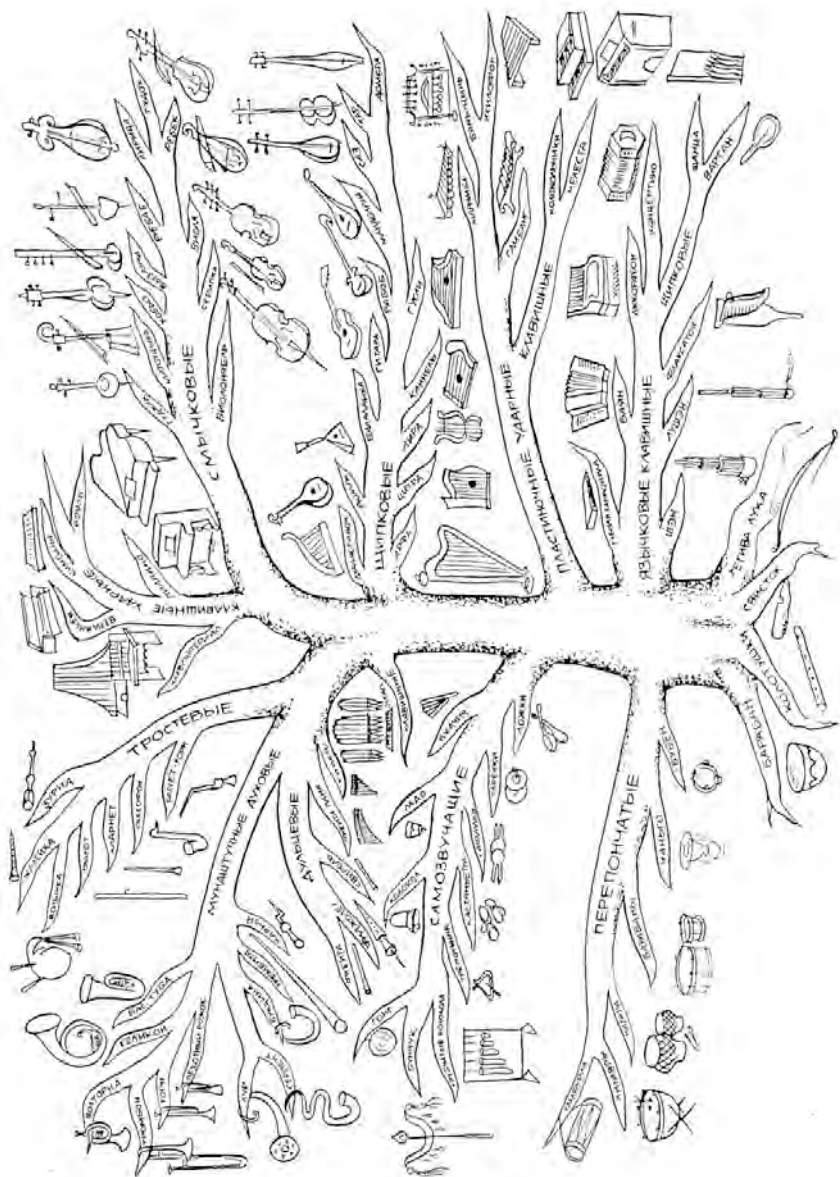
С тех пор появилось много электроинструментов, способных воспроизводить звучание скрипки, фортепиано, любого голоса. И управлять ими гораздо легче, чем старыми инструментами.

В 1959 году появился новый инструмент, с помощью которого

композитор может сочинять музыку. Изобрел его инженер Мурзин.

Но новая музыка не заменит старую, она присоединится к ней, сделает нашу духовную жизнь еще богаче и прекраснее.





ОРГАН

Основной принцип органа – это некоторое количество труб, каждая из которых издает один звук. Кафедра, за которой сидит органист, – настоящий пульт управления. Здесь, кроме клавиатуры, размещено более двухсот элементов – кнопок, рычажков, сигнальных лампочек.

Кафедра имеет четыре ручные клавиатуры, называемые мануалами. Есть ножная клавиатура – педаль. Клавиши у педали большие, длинные, они широко расставлены, чтобы, нажимая одну, случайно не задеть другую.

Орган состоит из восьмидесяти одного регистра, которые включаются рычажками.

Управление органом электромеханическое. Под мануалами расположены кнопки, управляющие машиной памяти. Для чего органу память? Во время исполнения трудно переключить 1020 регистров за короткую паузу. Поэтому перед концертом в память вводят нужные наборы регистров. Силу звучания органист устанавливает, вращая левой ногой валик крещендо.

Это мы познакомились с кафедрой органа. А сам он располагается, как правило, за сценой.

Постройка органа – дело не одного года. Орган Большого зала Московской консерватории строился 5 лет, а зала имени П.И. Чайковского – 4 года. Но, прежде всего эксперты изучают акустику зала, в котором инструмент будет работать. Зал становится неотъемлемой его частью. Когда из Санкт-Петербурга один из органов привезли в Москву и установили в концертном зале имени Чайковского, он стал звучать тускло и невыразительно. Чехословацкая фирма «Ригер Клосс» построила новый инструмент специально для этого зала. После установки готового органа специалисты настраивают его. Это длительный и кропотливый процесс.

Производство, установка, настройка органа весьма дорогостоящие, но его звучание этого стоит.

Владимир Стасов писал, что этот инструмент – глубочайшее и могущественнейшее стремление человеческого духа и что только у него есть тот величественный, идущий как будто из вечности голос, которого не имеет никакой другой инструмент, никакой оркестр.

ОТКУДА БЕРЕТ НАЧАЛО ФОРТЕПИАНО

Клавикорд – «клавишеструнник» – ведет свое начало с XI века. Это первый после органа инструмент с клавиатурой. Его устройство было очень простым. К каждой клавише на противоположном для музыканта конце крепился вертикально стоящий латунный стержень – тангент. Верхний конец тангента был чуть расплюснен. Когда музыкант нажимал клавишу, тангент поднимался, ударял струну снизу и оставался прижатым к ней все время, пока клавиша была нажата. Стоило музыканту отнять палец, как тангент своим весом опускал дальний конец клавиши, и она принимала первоначальное положение.

Все струны клавикорда сначала были совершенно одинаковыми и настраивались одинаково. Мастера, которые строили эти инструменты, использовали одну струну для двух-трех клавиш. Тангенты этих клавиш ударяли струну в разных местах, и звуки получались разными. На первых клавикордах устанавливались латунные струны, позже появились стальные.

Внешне инструмент представлял собой сначала невысокий ящик, который музыкант ставил себе на колени. Потом клавикорд стали устанавливать на столе или на специальной подставке. Еще позже инструмент обрел ножки.

От последующих струнно-клавишных инструментов клавикорд отличался своим звучанием. При исполнении на нем после нажатия клавиши можно было еще немного качать ее, отчего звук вибрировал.

Из-за слишком тихого звучания клавикорд не выдержал конкуренции с клавесином, хотя довольно долго существовал вместе с ним.

Клавесин появляется примерно в XV веке. Вместо латунных тангентов у него на задних концах клавиш устанавливают вертикальные деревянные брусочки с перышками вверх. Перышки заставляли звучать струну уже не ударом, а щипком. Инструмент стал обладателем более громкого голоса, изменился характер звучания. Каждая клавиша имела отдельную струну. Струна после щипка звучала целиком, а не делилась, как в клавикорде. Несмотря на все новшества, основной недостаток клавесина одинаковая сила звучания, которая не зависела от интенсивности удара по клавише. Этим были скованы не

только музыканты, но и композиторы, которые в нотах не могли указывать нюансы «пиано», «пианиссимо» или «форте», «фортиссимо».

Появилась необходимость в клавише струнном инструменте, который звучал бы гибко, от «форте» до «пиано». Изобретателем считают Бартоломео Кристофори, который работал хранителем и реставратором музея музыкальных инструментов во дворце флорентийского герцога Медичи. Однажды гостям герцога объявили, что их ждет сюрприз – изобретенное Кристофори **фортепиано**. Но инструмент гостям не понравился, показался в звучании слишком грубым по сравнению с клавикордом и клавесином.

О фортепиано забыли на несколько десятилетий, по прошествии которых в Германии музыкальный мастер Готфрид Зибельман наладил производство усовершенствованного им инструмента. Но здесь его приняли не сразу: почти сто лет фортепиано не могло конкурировать ни с клавикордом, ни с клавесином.

Принципиальная новизна фортепиано заключалась в том, что по струне ударял молоточек, связанный с клавишей. Между клавишей и молоточком были еще детали – посредники. Поэтому после нажатия на клавишу молоточек ударял о струну и отскакивал сам. Сила удара зависела от того, насколько мягко или энергично нажималась клавиша. Остальные части инструмента были на первых порах заимствованы у клавесина, а затем на протяжении многих десятилетий усовершенствовались.

Сейчас трудно представить мировую музыкальную культуру без произведений по фортепиано.

СТРУННЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Смычковые инструменты были известны очень давно, но они значительно моложе щипковых. Считается, что родина их Индия, а время рождения – первые века нашей эры. В Древней Греции смычка еще не знали.

Из Индии смычковые инструменты попали к персам, арабам, народам Африки, а оттуда в VIII веке пришли в Европу. Было несколько разновидностей смычковых. Постепенно они отошли в прошлое, но дали жизнь виоле и скрипке.

Виолы появились раньше скрипок. Делались они разных размеров, и держали их во время игры по-разному – между колен или на

колоне. Некоторые виды виол становились на скамеечку, играли на них стоя. Но была виола, которую держали на плече, как скрипку.

Голос у виолы мягкий, как бы приглушенный, слабее, чем у скрипки. Виолы были инструментами аристократическими, а скрипки долго после своего рождения бытовали только в народе. Появились **скрипки** в 1516 вв. Самые первые скрипки делали те же мастера, что производили лютни и виолы, а потом появились и скрипичные мастера. Один из древних мастеров – основатель кремонской школы Андреа Амати. Им была воплощена основная идея скрипки: ее звучание должно быть наиболее приближено к голосу человека. Скрипка должна была уметь выражать любые человеческие чувства. Другой знаменитый мастер Атонио Страдивари жил и работал на целый век позже Андреа Амати. И этот век был для скрипки очень нелегкий. Ее считали ярмарочным, трактирным инструментом. Более привычными были виолы, они и царствовали в смычковой музыке. Но скрипичная музыка была настолько искусна и выразительна, что виолы мало-помалу уступили ей место и исчезли.

Альт. Несмотря на свою похожесть, на скрипку, только немного больших размеров, альт имеет свой тембр. История его драматична. Корпус альта должен быть около 46 сантиметров в длину, соответственно увеличивается длина грифа. Чтобы играть на таком инструменте, нужно иметь длинные, сильные, чуткие пальцы, что встречается не часто. Прошло немало времени, альт претерпевал различные изменения, пока занял место равноправного музыкального инструмента. Но все же он не так популярен, как скрипка или виолончель. Хотя он полноправный участник симфонического и камерного оркестров, сольные концерты альтистов устраиваются не часто.

Следующий инструмент этого семейства – **виолончель**. У нее совершенно особенный тембр звучания и свой характер. Когда нужно выразить скорбь, печаль, грусть, отчаяние, виолончель глубоко передает эти чувства. Виолончели делали уже первые скрипичные мастера Бертолотти, Маджини, Амати. Но, как и скрипку, довел виолончель до совершенства Антонио Страдивари.

Как и альт, виолончель не сразу заняла в музыке видное место. Ей долго поручали только сопровождение, где она лишь дублировала партии других инструментов. Но необыкновенные качества ее были, наконец замечены, большие музыканты совершенствовали

приемы игры, композиторы стали поручать ей отдельные партии в оркестре, а затем признали ее и солирующим инструментом.

Семейство скрипичных завершает **контрабас**. О его форме нужно сказать особо. Попробуйте мысленно увеличить скрипку до размеров контрабаса – совпадения не получится. У контрабаса покатые плечи те части корпуса, которые прилегают к шейке.

Есть у этого инструмента так называемый контрабасовый гул, которым сопровождается его звучание. Но, несмотря на это, контрабас в оркестре незаменим – только у него из всех инструментов низкого регистра такой густой и плотный звук.

Все инструменты семейства скрипичных в разное время вводились в джазовые оркестры и ансамбли, но только контрабас прочно обосновался в них.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Все духовые инструменты подразделяются на медные и деревянные. Познакомимся сначала с **деревянными духовыми** инструментами, входящими в состав симфонического оркестра. Когда-то в древности, они и в самом деле были деревянными, но сейчас их изготавливают из пластмассы и металла. К этой группе относятся флейты, гобой, кларнеты и фаготы.

Флейта – один из древнейших музыкальных инструментов. Звук у нее очень легкий и светлый. Она чрезвычайно подвижна технически и, как правило, исполняет быстрые пассажи. Разновидность обычной флейты – флейтапикколо (pikkolo), что значит «маленькая». Это флейта уменьшенного размера, звучащая на октаву выше большой.

Следующий инструмент группы деревянных – **гобой**. Его звук более теплый и густой, чем у флейты. Он, как и флейта, очень древний. Свое начало он ведет от тростниковой свирели. В тембре гобоя сохранилось нечто «свирельное». Разновидность гобоя – английский рожок – это увеличенный гобой, звучащий ниже обычного и обладающий еще более густым тембром. Его специфический тягучий звук русские композиторы-классики нередко применяли для создания восточного колорита, поскольку он немного напоминает распространенный в Закавказье духовой инструмент – **зурну**.

Название следующего инструмента происходит от итальянского

слова «кларино», которое в переводе обозначает ясный, светлый. Это **кларнет**. Его звук действительно чистый и прозрачный. В подвижности и виртуозности кларнет может соперничать с флейтой. Он более всех других деревянных духовых инструментов способен к нарастаниям звучности, переходам от яркого, громкого звучания до замирающего, еле уловимого. Диапазон очень велик.

Разновидности кларнета – басовый кларнет, звучащий на октаву ниже, и малый кларнет, звучащий на кварту выше основного.

Последний инструмент этой группы **фагот**. Это бас, нижний голос группы, как контрабас в группе смычковых. Тембр фагота немного сдавлен и ворчлив.

Разновидность обычного фагота – контрфагот, звучащий как бас-кларнет, т.е. на октаву ниже.

Основные инструменты группы медных духовых – это трубы, валторны, тромбоны, туба.

Труба – инструмент с исключительно ярким, далеко летящим звуком. Очень часто она исполняет воинственные, призывные мотивы вроде воинских сигналов, так называемые «фанфары». Но художественная роль труб в симфоническом оркестре вовсе не исчерпывается фанфарами. Они могут исполнять и более широкие распевные мелодии, как правило, решительного, энергичного и призывного склада.

Медные духовые инструменты иногда используют глушители сурдины, которые вставляются в раструбы инструментов. С сурдиной труба звучит мягче, нежнее и приобретает характерный матовый колорит.

Валторна произошла от старинного охотничьего рога. Поэтому валторны нередко выступают на первый план там, где музыка навеяна образами природы: лесов, полей, картинами охоты. Теплый задушевный, как будто «грудной» тембр валторны имеет редкое поэтическое очарование. Этот инструмент замечательно исполняет широкие, плавные мелодии, близкие пению человеческого голоса. В силе и звонкости валторна, несомненно, уступает трубе, быстрые пассажи на ней трудно исполнимы. Немного завуалированный, мягкий звук валторны особенно красив в неторопливых певучих образах.

Тромбон по характеру звучания и своим образным свойствам

от части приближается к трубе, но диапазон у него ниже и звук массивнее, чем у трубы. Римский-Корсаков так описывает этот инструмент: «Тембр мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних. Густое и тяжеловатое *piano*, зычное и могучее *forte*!».

Туба – это бас, самый низкий инструмент медной духовой группы. Звук у нее очень глубокий, густой, в нижнем регистре красивый и теплый. Подобно басам других групп, туба редко солирует и используется главным образом для удвоения мелодии других инструментов или для так называемых «педалей» – выдержанных звуков в басу.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Десятки тысяч лет назад человек взял два камня и стал стучать ими друг о друга. Так появился первый ударный инструмент.

Ударные инструменты гораздо старше духовых: считается, что вначале возник ритм, а потом – мелодия.

При раскопках в селе Мезин под Черниговым были обнаружены ударные инструменты уже довольно сложной формы. Сейчас ударные составляют большую группу.

Они делятся на инструменты с определенной и неопределенной высотой звука. Например, барабан, бубен, тарелки, треугольник, кас-таньеты с точки зрения физики издают шум, а не музыкальный звук. А литавры, гонг, ксилофон имеют определенную высоту тона.

Некоторые считают, что играть на барабанах просто. Но в отдельных произведениях, к примеру, «Болеро» французского композитора Равеля, барабану отведена ведущая роль. Музыкант во время исполнения должен выдержать один темп, хотя мелодия постепенно обогащается вступлением новых инструментов, и хочется немного ускорить темп, момент кульминации.

В состав современного симфонического оркестра входят обычно два барабана – большой и малый. А ударная установка в джазовом оркестре, вокально-инструментальном ансамбле содержит еще до семи тамтамов. Это тоже барабаны, только корпус у них имеет вид удлиненного цилиндра.

В ударную установку нередко входят бонги – это два малень-

ких барабана, один чуть больше другого.

В симфоническом оркестре, кроме барабанов, есть еще литавры. Устроены они сложнее барабанов, форма металлического корпуса напоминает котел. Размеры этого котла в сочетании с материалом, из которого он сделан, позволяют добиться звука определенной высоты.

Ксилофон – в переводе с греческого «звучащее дерево». На Дальнем Востоке, в Низовьях Амура, живут нивхи – небольшая народность. По праздникам они валят сухое дерево, обрубая сучья, устанавливают ствол на козлы и стучат по нему палками. Получается подобие какой-то мелодии, потому что ствол в разных частях издает различные по высоте звуки. Чтобы получить из дерева звукоряд, нужно его специально обрабатывать. Из клена, ели, ореха или палисандра выпиливают брусочки разной величины, размеры подбирают так, чтобы каждый брусочек издавал при ударе звук строго определенной высоты, и скрепляют шнурами. Это и есть ксилофон.

Разновидность ксилофона – **маримба**. Это те же деревянные брусочки, но в маримбе они снабжены металлическими резонаторами в виде трубок, которые располагаются под брусочками. Звучание маримбы более мягкое, не такое шелкающее и резкое, как у ксилофона.

Маримба родом из Африки, там она бытует и сейчас. Только африканская маримба, используемая в народной музыке, имеет не металлические резонаторы, а тыквенные.

К так называемым «звучащим» ударным относится **челеста**, изобретенная в 1886 году французским музыкальным мастером Огюстом Мустелем. Внешне челеста – это небольшое пианино. Клавиатура тоже фортепианная, и молоточковая система в основе такая же. Но в челесте вместо струн звучат металлические пластинки, вделанные в деревянные резонаторы.

В симфоническом оркестре композиторы иногда используют колокола. Когда-то в оркестр вводились настоящие литые колокола. Но это слишком дорого и неудобно. Поэтому колокола традиционной формы заменены упрощенным вариантом: теперь это набор металлических труб разной длины, подвешенных в специальной раме. Замена, конечно, получилась не равноценной, зато удобной.

НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Гусли – очень древний инструмент. По предположениям историков, у восточных славян они были еще в шестом веке. А при раскопках в Новгороде археологи среди других предметов домашнего обихода нашли инструмент, сделанный девятьсот лет назад.

Есть несколько разновидностей этого инструмента. Звончатые гусли – самые древние и самые простые. Треугольный или трапециевидный ящик при игре ставился на колени.

Струн было немного – от семи до тринадцати. Пока на звончатых гусях играли отдельные музыканты, их не смущала простота инструмента. Но когда гусли стали входить в состав симфонического оркестра, недостатки сразу стали явными. Не устраивал оркестрантов малый диапазон, и тогда стали строить гусли разных размеров.

Щипковые гусли устроены намного сложнее звончатых. У них шестьдесят струн – это пять полных октав. Музыкант играет на щипковых гусях пальцами обеих рук. Он может одновременно вести мелодию на тонких струнах и гармоническое сопровождение на басовых. Щипковым гусям доступны сложные многоголосные произведения.

Есть еще клавишные гусли, но они самые молодые, появились в самом конце прошлого века. В России в начале XX века Н. Привалов создал гусли четырех размеров, от самых маленьких до очень крупных пикколо, приму, альт, бас.

Сейчас в оркестре народных инструментов применяются клавишные гусли, сконструированные Н. Фоминым также в начале нашего века. У них приятный, полный, насыщенный звук.

У русских гуслей много родственников. Это и литовские *канклес*, и эстонские *каннель*, и карельские *кантеле*.

Арфа. Перед тем, как принять вид современной арфы, она прошла долгий путь. А у истоков своей истории это был простейший инструмент, знакомый почти всем народам мира. Однострунная арфа до сих пор сохранилась у некоторых африканских народов.

Перед теми, кто играл на простой однострунной арфе, стояла только одна задача: как сделать, чтобы звук стал чуть-чуть громче.

Совершенство сам инструмент, к древку стали привязывать уже не одну, а две, три, четыре разных струны, потом и больше. Но тут возникла проблема: древко не могло противостоять натяжению нескольких струн. Между концами древка поставили распорку – крепкую палку. Такая конструкция была достаточно прочной.

Музыка, исполняемая на арфе, была очень популярной. В середине века были музыканты-барды, то есть странствующие певцы. Одним из их любимых инструментов была арфа. Владели ею барды настолько хорошо и так искусно аккомпанировали своим песням, что нередко певцов принимали к себе короли и знатные вельможи.

Зурна. Короткая деревянная трубка с семью-восемью боковыми отверстиями и маленький ящик – вот и весь инструмент. Но история его удивительна. Еще в Древней Греции без него редко обходились гимнастические упражнения, театральные представления, жертвоприношения, военные походы. Название у него было другое – авлос, но он мало отличался от нынешней зурны. Зурна не просто сохранилась до нашего времени, она получила широкое распространение у разных народов. В Грузии, Армении, Азербайджане, Дагестане, Узбекистане, Таджикистане зурна очень популярна, это один из главных инструментов национальной музыки. А в дальнем зарубежье зурна бытует в Иране, Афганистане, Турции, арабских странах.

Была зурна и в России – видимо, ее заимствовали у восточных народов. Вместе с инструментом переняли и название, изменив только одну букву – зурна стала сурной. Русская сурна не раз упоминается в литературных памятниках, начиная с тринадцатого века. Однако до наших дней она не дошла, в России ее вытеснили другие духовые инструменты, более близкие русской народной музыке.

В симфоническом оркестре есть прямой родственник зурны – гобой.

Волынка. Ее знали почти все народы древнего мира, а позже во всех странах Европы. До сих пор играют на ней крестьяне в Сицилии, горцы Шотландии. Сохранилась волынка и на севере Франции.

Волынка бытовала в основном у пастухов, но в ее судьбе происходили порой неожиданные повороты. В Древнем Риме она проникла в театр и военный оркестр. В Шотландии и некоторых других странах исполнители на волынке объединились в ансамбли и участвовали в торжественных шествиях и даже в парадах. Во

Франции в XVIII веке волынкой заинтересовались профессиональные музыканты, многие из них овладели ею настолько хорошо, что исполняли виртуозную музыку. В тех странах, где волынка сохранилась и поныне, отделение народных инструментов музыкальных училищ и даже институтов искусств имеют класс волынки.

В простейшем виде волынка – это мешок из тонкой мягкой кожи, в который с одной стороны вделана свирель, а с другой – короткий патрубок для вдувания воздуха. Специальный клапан не дает воздуху выходить обратно через патрубок, когда музыкант выпускает его изо рта.

Волыночник надувает мешок, а потом, сжимая его обеими руками или прижимая одной рукой к боку, к груди, заставляет воздух выходить через свирель. Сам он в это время может петь, рот его свободен. А в перерывах между куплетами музыкант поддувает воздух в мешок.

Тар. Этот инструмент значительно моложе волынки, но зато он сохранился лучше. Бытует тар в Армении, Грузии, Азербайджане и других среднеазиатских странах. В самом общем виде тар вроде бы мало отличается от других струнных грифовых инструментов. Корпус его изготавливается из одного куска дерева, чаще всего тутового. Если посмотреть на корпус сверху, он напоминает восьмерку. Звучание его, не спутаешь ни с каким другим инструментом.

Жалейка. Сейчас жалейку (иначе она называется брелка) можно увидеть только в оркестре русских народных инструментов. А когда-то она была широко распространена по России, Белоруссии, Украине и Литве.

Как и самый близкий ее родственник, пастуший рожок, жалейка небольшая трубка из дерева или тростника. Только у рожка, который делается еще и из бересты, трубка расширяется и заканчивается раструбом, а у жалейки нижний конец цилиндрической трубки вставляется в раструб из коровьего рога или бересты. В боковых стенках трубки есть несколько отверстий. Зажимая их пальцами, можно извлекать звуки различной высоты.

Тембр жалейки пронзительный и гнусоватый. Жалейка невелика всего сантиметров десять.

Рожок бывает значительно длиннее, поэтому его иногдагибают, как трубу или валторну.

Ложки. Кажется, нечего этому слову делать в музыкальном словаре. И все же попало оно сюда по праву. Ложки – русский народный музыкальный инструмент, похожий, в сущности, на костаньеты. Ложки ударяют одна о другую выпуклыми сторонами, и получается четкий, звонкий звук. Раньше к ручкам ложек привязывали бубенчики.

Применяют их в оркестрах русских народных инструментов. А иногда организуют и самостоятельные ансамбли и даже целые оркестры ложкарей.

Трещотки – старый русский народный инструмент. Состоит он из сухих тонких дощечек, которые нанизаны на шнур или ремешок и отделены одна от другой узкими планками. Играющий на трещотках держит шнур за концы и, по-разному встряхивая его, извлекает звонкие и сухие звуки в различных ритмах.

Балалайка. Не одну сотню лет известна на Руси балалайка. В XVIII-XIX вв. была она, пожалуй, самым распространенным инструментом. Под нее плясали во время праздников, пели песни. Под нее складывали сказки.

Балалайка – струнный щипковый инструмент, родственница гитары, лютни и мандолины. Немногим более ста лет тому назад балалайку усовершенствовал В.В.Андреев.

На балалайке новой конструкции Андреев играл, выступая с сольными концертами. В 1987 году он организовал в Петербурге «кружок любителей игры на балалайках», а еще через девять лет кружок этот был преобразован в Великорусский оркестр.

Основными инструментами этого оркестра стали балалайки различного размера. Оркестр существует и поныне. Называется он теперь – оркестр народных инструментов имени В.В. Андреева.

Сейчас русская балалайка известна во всем мире. Многие композиторы создают для нее свои произведения.

Банджо (англ. banjo) – струнный щипковый (плекторный) инструмент. Около XVIII века вывезен из Западной Африки в южные штаты США, где получил распространение под названием banger, bonja, banjo. Первоначально имел корпус в виде плоского открытого снизу барабана с одной кожаной мембраной, длинную шейку без ладов и с головкой; на инструмент натягивалось 4-9 жильных

струн, одна из них была мелодической и защищивалась большим пальцем, прочие служили для сопровождения. Звук – острый, резкий, быстро затухающий, с шуршащим оттенком.

Банджо применялся для аккомпанементу пению (особенно в представлениях американских менестрелей), использовался и как сольный инструмент. В различных районах США выработались характерные стили исполнения на банджо. В 30-х годах XIX века банджо была снабжена ладами, струн стало 5, мелодичная струна отпала. С возникновением джаза банджо вошел в его ритмичную группу. В 30-е годы XX века банджо из-за ограниченных технических возможностей исполнения в джазе был заменен гитарой, а в 40-е годы введен в него вновь. В современной джазовой музыке употребляются разновидности банджо. У банджо-гитары 6 струн и строй 6-струнной гитары. В современных моделях банджо применяется металлическая или деревянная обечайка; мембрана натягивается на открытый снизу (немецкая модель) или закрытый (английская модель) деревянный корпус при помощи металлических винтов, гриф с металлическими фиксированными ладами заканчивается плоской головкой с механическими колками. Струны стальные, гладкие и витые. Звук извлекается пальцами, как на гитаре или плектром.

Бандола (испан. *bandola, bandolon*) – струнный щипковый инструмент Род бандуррии небольшого размера. Корпус грушевидной формы, шейка короткая, струны металлические, двойные, числом 4-6, иногда и 10. Звук извлекается с помощью плектра из рога или черепахи. Нередко применяется в ансамблях из нескольких бандол, а также совместно со скрипкой или флейтой. Встречается в странах Латинской Америки, особую популярность приобрела в Мексике.

От гармоники до баяна

Только взял боец трехрядку,
Сразу видно – гармонист.
Для началу, для порядку
Кинул пальцы сверху вниз.
Позабытый, деревенский
Вдруг завел, глаза закрыв,
Стороны родной смоленской

Грустный памятный мотив,
И от той гармошки старой,
Что осталась сиротой,
Как-то вдруг теплее стало
На дороге фронтовой.

Это «Василий Теркин» Твардовского. А сколько еще стихов, да и песен, и шуточных, и лирических, посвящено гармонике.

Изобретатель ручной гармоники – Фридрих Бушман. Она была изобретена в 1822 году. Отец Фридриха был музыкальным мастером и музыкантом, поэтому с раннего детства приобщал сына к своему ремеслу.

В 1822 году Фридрих, живя в Берлине, работал настройщиком органов и фортепиано. Для облегчения настройки музыкальных инструментов он сделал специальное приспособление – маленькую коробочку, в которую был вделан металлический язычок. Когда в коробочку вдували воздух, язычок звучал, издавая звук определенной высоты. Несколько таких коробочек, звучащих на разной высоте, упрощали настройку. Совершенствуя это приспособление, Бушман вделывает каждый язычок в отдельный мех. Теперь не надо было дуть растянутый мех, сжимаясь, подавал воздух на язычок. Затем Фридрих встраивает все язычки в один мех, а чтобы они не звучали одновременно, оснащает их клапанами. Так, облегчая себе труд, семнадцатилетний мастер изобрел самостоятельный музыкальный инструмент.

Венский органный мастер Кирилл Демиан усовершенствует этот инструмент и называет его аккордеон. На нем можно было играть очень простые мелодии и только в одной тональности. В отличие от современного аккордеона на инструменте Демиана вместо современной клавиатуры были кнопки.

В Россию, прародительницу современного баяна, гармошку привезли купцы. Из заморского сувенира очень скоро она превратилась в народный инструмент. Этим она обязана любознательности тульского оружейника Ивана Сизова, который в 1830 году купил инструмент на ярмарке в Нижнем Новгороде и сам сделал такую же. Сразу, в Туле – городе умельцев, стали открываться сначала мастерские, а затем фабрики по производству гармоник. И вот уже во многих городах возникают свои фабрики, причем в каждой области гармонику переименовывали на свой лад, подлаживая под свои напевы.

Вернемся немного назад. Итак, Демиан назвал свой инструмент аккордеоном. На западе и клавишные, и кнопочные инструменты называются аккордеонами. В России же к ним относят только инструменты с фортепианной клавиатурой для правой руки. А сделан он был Ельце. Елецкую гармонику называли рояльной, за схожесть правой клавиатуры с роялем.

Пытаясь усовершенствовать гармонику, мастера создавали новые модели, например, гармоника Николая Ивановича Белобородова. И все же гармошка была далека от совершенства. В 1907 году Петр Егорович Стерлигов создает инструмент, имевший для правой руки больше четырех октав по двенадцати звуков, а в левой – басы и аккорды всех тональностей.

В честь древнерусского певца-сказителя его называли баяном.

У баяна и аккордеона есть близкие родственники. Одновременно с ручной гармошкой появилась **фисгармония**. Клавиатура располагалась горизонтально, и играли на ней, как на фортепиано сидя.

Губная гармошка собственно, она была преобразована в ручную гармонику – довольно простой музыкальный инструмент. Все эти инструменты – гармошка, баян, аккордеон, фисгармония, губная гармоника – объединяются в один знаменитый род.

ГИТАРА

Свое происхождение гитара берет из глубокой древности. Когда именно она появилась, неизвестно, но в XIII веке ее широко использовали в Испании. Некоторые музыковеды и инструменталисты считают, что возникновение гитары относится еще к античным временам. Но достоверно то, что она была, когда не было ни фортепиано, ни скрипки.

Несмотря на древность и широкое использование, у гитары, на пути ее развития, были конкуренты. В XIV веке в Европе появляется лютия. Она оттесняет гитару, в силу своего репертуара и развитых приемов игры. Потом еще одна соперница – ручная виуэла. Но, будучи очень похожей, на гитару, она возрождает к ней интерес.

К началу XIX века появляется шестиструнная гитара, которую сейчас считают классической. В это время композиторы пишут музыку специально для гитары. Знаменитый скрипач и композитор

Николо Паганини не только сочинял пьесы для гитары, но и блестяще на ней играл.

Итальянский композитор Мауро Джулиани писал музыку только для гитары и своим творчеством доказал, что она (гитара) способна исполнять виртуозные, сложные произведения.

Новые серьезные конкуренты – скрипка и фортепиано – снова отодвигают гитару на второй план. В середине XIX века отношение к ней любителей музыки меняется. Все реже звучит гитара в концертных залах, уходя все более в быт.

Не изменилось отношение к ней только в Испании. В 20-х годах нашего столетия в России многие считали гитару мещанским инструментом. В это время на гастроли приехал знаменитый испанский гитарист Андрес Сиговия. Его приезд был встречен недоуменно: как мещанский инструмент может звучать в концертном зале консерватории. После концерта Анатолий Васильевич Луначарский писал: «Трудно представить себе такое полное преодоление границ инструмента и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все тающиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности...».

Вместе с русским романсом появляется семиструнная гитара, на которой проще и удобнее аккомпанировать. Но кроме аккомпанемента, на ней исполняют сольные произведения. Невозможно представить без гитары песни и танцы цыган.

В Южной Испании существует особый вид народного искусства фламенко. Это и песня, и танец, и музыкальный аккомпанемент. Гитара – практически единственный инструмент фламенко. Фламенкисты чаще всего самоучки, но их игра поражает своей виртуозностью и красотой импровизации.

Своеобразна и неповторима гавайская гитара. Необычайность звучания придают ей металлические струны и медиаторы, которыми гитарист защищивает струны правой рукой, водя металлической пластиной по струнам левой.

Постепенно гитара снова вернулась на концертную сцену и зазвучала в руках больших мастеров, которые подняли ее на небывалую высоту.

ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Орган Хаммонда. Его родина – Чикаго. Он был задуман Хаммондом в 1929 году и строился несколько лет. Инструмент получился настолько удачным, что его модифицированные варианты серийно производятся до сих пор. Внешними очертаниями инструмент похож на кафедру органов. Две-три ручные клавиатуры, ножная, несколько десятков переключателей тембров еще более усиливают сходство. Но обычный орган, кроме кафедры, имеет грандиозное сооружение из тысяч труб, а орган Хаммонда весь умещается в той кафедре, за которой сидит музыкант, и только динамики могут быть вынесены за ее пределы.

Электрогитара. Родиной ее считается Южная Америка, где в 1927 году был выдан патент на этот инструмент. На первых порах изобретатели не предполагали, что электрогитара станет новым, самостоятельным инструментом. Схема ее сначала была несложной. Первую электрогитару по внешнему виду трудно было отличить от обычной. В ее эволюции можно отметить важный этап – разделение на три инструмента для различных партий. Так возникли соло гитара, ритм гитара, бас гитара.

Группа электрических музыкальных инструментов состоит не только из электрогитар. Существуют различные электрические инструменты: арфа, домра, баян, аккордеон, орган «хаммонд», пианино, барабаны.

Синтезатор. Синтез – это соединение, совмещение, отсюда и синтезатор, соединитель, составитель.

Идея синтеза звука зародилась давно. Разные музыканты обращались к этому вопросу. И сам синтез звука существовал до появления синтезатора. Но синтезатор безгранично расширил возможности составления звуков. Он позволяет не только подбирать количество и состав обертонов в звуке, но плавно регулировать силу каждого обертона. Он может подбирать отдельно начало звука, его продолжение и даже послезвучие. Синтезатор перенял у струны естественное затухание звука. Клавиша еще нажата, но звук медленно угасает. Это позволило имитировать клавесин и фортепиано. Синтезатор может срезать звук сразу после возникновения такое звучание напоминает ксило-

фон. Синтезаторы бывают разные. Есть сложные – для студий звукозаписи, для озвучивания кинофильмов и телепередач, есть попроще для эстрады.

Основная сфера действия электроинструментов – эстрадные инструментальные и вокально-инструментальные ансамбли, некоторые танцевальные, а также современные разновидности джаза. В этих жанрах электроинструменты нашли свое место.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Существует много различных типов оркестра: военный оркестр, состоящий из духовых (медных и деревянных) инструментов, оркестры народных инструментов, струнные оркестры. Самым большим по составу и самым богатым по своим возможностям является симфонический оркестр, предназначенный для концертного исполнения оркестровой музыки.

Самое слово оркестр происходит от греческого слова «орхестра» - так называлась в античной Греции площадка перед театральной сценой. На оркестру выходил хор, а впоследствии на аналогичном месте стала располагаться группа музыкантов, которая стала называться оркестром. Этот термин впоследствии получил более широкое значение и стал обозначать не только группу, но и всякий большой коллектив музыкантов-инструменталистов.

Симфонический оркестр – это большой сложный механизм в музыкальном мире. Он не всегда был таким как сейчас.

Во второй половине XVIII века, когда Гайдн и Моцарт сочиняли свои симфонии, оркестры были гораздо меньше. Первая симфония Гайдна, например, написана для струнных: двух гобоев и двух валторн.

К концу XVIII века установился наиболее удачный состав оркестра, который мы теперь называем малым симфоническим (или классическим). Туда входили струнные, группа деревянных духовых инструментов (2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота), группа парных медных и ударные – 2 литавры. Для такого оркестра сочинял Бетховен.

Со временем появились саксофоны, трубы. И теперь, в наши дни, большой симфонический оркестр состоит из 80100 инструментов. Они называются по группам: струнные, деревянные, медные духовые, ударные.

В современный оркестр входит и древний струнный инструмент арфа. Иногда композиторы вводят партию рояля, челесты и даже органа.

Трудно пришлось бы музыкантам оркестра, если бы не дирижер. Он стоит на возвышении, лицом к оркестру, и руководит. Делает это дирижер с помощью жестов «машет руками», но оркестранты понимают его жесты.

ИСТОРИЯ ДИРИЖЕРСКОЙ ПАЛОЧКИ

История дирижирования уходит корнями в глубокую древность. Еще у первобытных людей, исполнявших под аккомпанемент примитивных музыкальных инструментов ритуальные танцы, были свои «дирижеры», чаще всего они «дирижировали» разнообразными телодвижениями, а иногда с помощью раковин, отточенных камней или палок.

Когда же музыкальный язык начал усложняться и от дирижера потребовалось не только отстукивание ритма, но и указания на характер исполняемой музыки, главным орудием дирижера стали руки. Теперь дирижер руководил оркестром, ансамблем или хором при помощи движений рук и пальцев. Эту сложную, существующую много столетий систему дирижирования называли **хейрономией**.

Слово «хейрономия» греческого происхождения, т.к. эта система дирижирования получила особое распространение в Древней Греции, а точнее – в древнегреческом театре. Здесь дирижерские обязанности выполнял предводитель хора – **карифей**. Он дирижировал хором и инструментальным ансамблем, сопровождавшим спектакль.

Карифей задавал тон певцам, показывая, когда должны вступать инструменты. Он дирижировал руками, лишь иногда отбивая ритм ударами окованной железом подошвы.

Хейрономия продолжала существовать и в период средневековья. Ее приемами пользовались церковные дирижеры. Назывались они по-разному – канторы, магистры – и были окружены большим почетом. Символом их высокого положения был тяжелый, богато отделанный жезл. Во время богослужения кантор или магистр с гордостью помещал этот жезл на самое видное место.

Однако хейрономия была не единственным способом дирижи-

рования, которым пользовались средневековые музыканты.

В это же время происходит превращение почетного жезла в баттуту – дирижерскую палочку.

Постепенно дирижирование баттутой все больше увлекает музыкантов, и к середине XVI века ее применяют уже наравне с хейрономией.

Но у дирижирования баттутой был недостаток. Многие дирижеры отсчитывали такт ударами баттуты о пюпитр. Оркестр благодаря этому играл более стройно, но постоянные удары мешали слышать музыку. Пытаясь преодолеть ненужный шум, дирижеры часто заменяли баттуту другими предметами: носовым платком, свернутыми в трубку нотами. И к XVIII веку в дирижировании царил полный разброд: каждый дирижировал, как хотел и чем хотел.

А тем временем оркестровое искусство, достигшее значительного расцвета, выдвинуло еще одну систему дирижирования. Главную роль выполнял в ней клавесинист, вокруг которого располагались остальные участники оркестра. Иногда обязанности дирижера брал на себя первый скрипач концертмейстер оркестра.

Вскоре эти два способа дирижирования – за клавесином и с помощью скрипки и смычка – слились, и появилась новая система двойного дирижирования. При ней оркестром постоянно руководили два дирижера: клавесинист и концертмейстер. Затем эта система еще усложняется. Появляется третий дирижер, который руководит действиями первых двух. Так, с тремя дирижерами впервые исполнялась девятая симфония Беховена.

К началу XIX века клавесин выбыл из состава оркестра. И снова встал вопрос: как и чем дирижировать? Постепенно музыканты приходили к выводу, что дирижер должен быть самостоятельным руководителем оркестра, а не совмещать дирижирование с игрой на каком либо инструменте. Большой вклад в это внесли такие выдающиеся музыканты, как Ференц Лист, Феликс Мендельсон, Людвиг Шпор, Ганс Бюлов, Гектор Берлиоз, Рихард Вагнер.

ПРОГРАММНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ МУЗЫКА

Что помогает услышать и понять замысел композитора в инструментальном произведении? Ответ на этот вопрос можно услышать в музыке, обращаясь к произведениям для фортепиано и ор-

кестра, содержание которых выражается в их названиях. Это «Осенняя песнь» Чайковского и «Буря» Россини, пьесы из «Карнавала» Шумана и «Картинок с выставки» Мусоргского...

Удачно выбранное название усиливает воздействие музыки, настраивает на музыку, помогает понять ее содержание.

Исполнителю же такое название помогает лучше понять и выразить в своем исполнении замысел композитора, убедительнее раскрыть содержание произведения.

Чтобы полнее раскрыть свой замысел перед слушателями и исполнителями, композиторы нередко, помимо названия, дают к своим произведениям литературное предисловие. Лядов, например, в предисловии к сказочной пьесе для оркестра «Кикимора» использовал слова из народного сказания, которыми было навеяно это произведение: «Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору кот-баюн – говорит сказки заморские. С вечера до бела света качают Кикимору в хрустальной колыбельке. Ровно через семь лет вырастет Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у ней малым малешенька, с наперсточек, а туловище не спознать с соломиной... Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной». Такое предисловие помогает «услышать» в одном из эпизодов произведения «хрустальную колыбельку», в которой укачивают Кикимору:

Литературные предисловия, как и заголовки пьес (а они могут быть заимствованы из литературы, живописи, подсказаны самой жизнью), являются своеобразной программой произведений. Поэтому инструментальные сочинения, которые их имеют, называют программными, или **программной музыкой**. В программных произведениях находят яркое воплощение правдивые и фантастические истории, изображаются картины природы, птицы и звери, герои известных сказок из литературных произведений.

Композиторы часто обращаются к программной музыке. Программные пьесы есть в «Детском альбоме» Чайковского, «Детской музыке» Прокофьева, «Альбоме для юношества» Шумана, во многих сборниках педагогического репертуара. Специально для детей французский композитор Бизе написал для фортепиано сюиту «Детские игры», Сен-Санс «Карнавал животных».

Н.А. Римский-Корсаков. «Шахерезада». Можно назвать не-

мало других замечательных произведений программной музыки. Среди них симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада». На ее создание композитора вдохновили увлекательные арабские сказки «Тысяча и одна ночь». Но чтобы слушатели связали эту музыку с образами известных сказок, автор назвал свое сочинение по имени сказочницы Шехеразады. «Я хотел лишь немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия, — писал он. Мне хотелось, чтобы слушатель вынес бы впечатление, что это, несомненно, восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах».

П.И. Чайковский. «Зимние грёзы». Но есть и совсем иные примеры. Первая симфония Чайковского названа композитором «Зимние грёзы». Такое название настраивает слушателей на лирический лад, вызывая в памяти картины зимней природы и пробуждая чувства, которые они навевают. А вот одиннадцатая симфония Шостаковича имеет программный заголовок «1905год». Композитор посвятил ее событиям первой революции в России, свой замысел он раскрыл в названиях каждой из четырех частей: «Дворцовая площадь», «9-е января», «Вечная память», «Набат».

Понять музыкальное произведение, его содержание помогают порою некоторые особенности самой музыки. В оркестровых фрагментах «Буря» из оперы «Севильский цирюльник» Россини и «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова так и слышатся в некоторых эпизодах музыки Россини шум дождя, завывание ветра, стук падающих капель, а у Римского-Корсакова — топот конницы, удары и лязг скрежетающихся мечей.

Музыка — искусство звуков, она способна воспроизводить многое из того, что мы слышим вокруг себя. Это и голоса птиц, и шелест леса, и плеск волн, и раскаты грома, то есть различные звуки природы и всевозможные звуки и шумы, возникающие в процессе деятельности людей (перезвон колоколов, движение поезда и т.д.). Звукоподражательные, или, по-другому, звукоизобразительные возможности музыки помогают композиторам создать яркие картины природы, передать в звуках то или иное событие, явление.

Л.В. Бетховен. Симфония № 6 «Пасторальная». Немало зву-

коизобразительных приемов можно встретить в программной музыке, воплощающей образы природы. Такова шестая симфония Бетховена, имеющая программное название «Пасторальная». («Пасторальный» значит «пастушеский»). Пасторальными называют произведения, в которых изображены сцены сельской жизни, картины природы. «Пасторальная» симфония Бетховена – одно из величайших произведений программной музыки). В симфонии есть и «Сцена у ручья» (вторая часть), и «Сцена грозы» (четвертая часть). Один из эпизодов второй части известен как «птичье трио». В нем флейта подражает трелям соловья, гобой пению перепелки, а кларнет голосу кукушки:

Подобная «звуковая живопись» призвана не только изобразить что-либо, но и выразить определенное настроение – радостное или грустное, спокойное или взволнованное, задумчивое или полное смятения и страха. Использование композитором приемов звукоподражания значительно обогащает выразительные возможности музыки, делает ее язык более образным и понятным.

Слушая и разбирая далее произведения Чайковского, Мусоргского и Прокофьева, вы пополните свои представления о программной музыке, о звукоизобразительности, познакомитесь с тем, как используются различные выразительные средства композиторами столь разной творческой индивидуальности.

М.П. Мусоргский. *«Избушка на курьих ножках».* Это одна из десяти фортепианных пьес Мусоргского, образующих цикл «Картинки с выставки» (В музыке циклом называют ряд пьес, связанных между собой общим содержанием. Часто встречаются циклы песен, хоров, инструментальных пьес, например, «Времена года» Чайковского. Симфонии, сюиты, состоящие из нескольких частей, также относятся к циклическим произведениям). Композитор создал его под впечатлением рисунков своего друга, безвременно скончавшегося художника В.А.Гартмана. Каждая из пьес служит иллюстрацией к какому-либо из его рисунков. Об этом говорят их программные названия: «Гном», «Старый замок», «Балет не выплывшихся птенцов», «Богатырские ворота» и т.д.

Пьеса «Избушка на курьих ножках» навеяна рисунком Гартмана, на котором были изображены часы в виде избушки Бабы яги. Фантазия композитора оказалась щедрой. В эскизе художника он увидел

целую сценку в духе русских народных сказок, где есть и фантастический полет Бабы-Яги, и чудеса глухого таинственного леса.

В пьесе три части. Первая и третья изображают полет Бабы-Яги, а средняя – картину дремучего сказочного леса. Музыка начинается с сильных и резких звуков – это удары клюки Бабы-Яги. Причудливо звучат акцентированные скачки на большую септиму.

Впечатление чего-то фантастического, страшного далее еще больше усиливается. Полет Бабы-Яги в ступе изображает стремительная неустойчивая тема. В ней угловатые, резко подчеркнутые скачки в басу и отрывистые аккорды с форшлагом в верхнем регистре. «Пестом погоняет, метлой след замечает» – так говорится в народных сказках.

В вихре звуков вырисовывается энергичная, лихая мелодия дикой пляски.

Но вот вихрь стихает. Баба-Яга возвращается в свою избушку в дебри заколдованного леса. Начинается средняя часть пьесы. Характер музыки здесь совсем иной – глухой, таинственный, настороженный. Более сдержанный темп, приглушенная звучность, контрасты регистров, угловатые скачки мелодии на фоне непрерывного тремоло (Тремоло – это быстрое многократное чередование двух звуков или созвучий). Так и кажется, будто сейчас увидишь лесную «нечисть». Вскоре, однако, все умолкает и воцаряется зловещая тишина.

Музыку к пьесе в драматическом театре композитор создает обычно в содружестве с драматургом или по заказу театра. Это песни, танцы, хоры, а также инструментальные эпизоды. Музыка усиливает воздействие спектакля на зрителя. Она помогает ярче обрисовать тот или иной момент действия, передать настроение героя.

Музыку к драматическим спектаклям писали многие великие композиторы – Бетховен и Мендельсон, Бизе и Григ, Глинка и Чайковский, Прокофьев и Хачатурян. Порою созданная ими музыка выходила за пределы театра и приобретала самостоятельную концертную жизнь. Лучшие произведения театральной музыки вошли в сокровищницу классического искусства.

Эдвард Григ. «Пер Гюнт». «Пер Гюнт» – пьеса выдающегося норвежского драматурга, соотечественника Грига, Генриха Ибсена.

Герой драмы, крестьянин Пер Гюнт покидает родную деревню и отправляется в дальние странствия. Он переживает удивительные

приключения, многие из которых Ибсен связал с эпизодами из старинных норвежских легенд и преданий.

Вдохновленный образами драмы, Григ написал к ней музыку. Она сопровождает отдельные эпизоды спектакля, звучит перед началом действий. Композитор воспел суровую и прекрасную природу Норвегии, фантастику и старинный быт, простые и искренние человеческие чувства. Красота музыки и ее национальное своеобразие обессмертили произведение Грига.

Большой популярностью в симфонических концертах пользуются две оркестровые сюиты, составленные композитором из отдельных номеров музыки к драме «Пер Гюнт».

Первая сюита состоит из четырех частей, контрастных по характеру.

Первая часть, «Утро», рисует картину светлой, безмятежной природы. Вторая часть, «Смерть Озе», передает настроение скорби. Третья – «Танец Анитры» – легкая и грациозная пьеса, напоминающая мазурку. Последняя, четвертая часть – «В пещере горного короля» изображает сказочное шествие. Музыка каждой части построена на развитии и варьировании одного музыкального образа.

«*Утро*». Нежные краски утренней зари и мягкость их переливов, картины пробуждения природы не раз привлекали внимание композиторов. Выразительные возможности музыки позволяют воспроизвести это в звуках.

Пьеса Грига «Утро» – один из наиболее поэтичных музыкальных пейзажей. Ее музыка передает не только краски рассвета, но и то душевное настроение, которое возникает при виде восходящего солнца. В ней ощущается состояние покоя и безмятежности. В основе пьесы лежит небольшой мотив. Он напоминает пастушеский наигрыш и исполняется поочередно флейтой и гобоем.

На протяжении пьесы мотив неоднократно повторяется и варьируется. Композитор умело использует регистровые и тембровые краски, приемы звукоизобразительности. Музыка рисует картину постепенного пробуждения природы – солнце, прорывающееся сквозь облака, нежное щебетание птиц, шелест ветра в листве, журчание прозрачного родника. «Утро» Грига – один из лучших образцов пасторальной музыки.

Очень любил это произведение великий русский писатель Алексей

Максимович Горький. «Слушая Грига, – говорил он, – видишь чудесные картины северной природы: туманное утро, солнечные лужайки, фьорды и скалы, мирное пастбище, тихий ручеек...».

«Смерть Озе». Эта музыка сопровождает в драме Ибсена сцену кончины матери Пера Гюнта, старой Озе. «Печаль всех матерей мира, прощающихся со своими сыновьями, и всех сыновей, прощающихся со своими матерями, заключена в этой музыке» – так объяснил содержание этой пьесы Кабалевский, рассказывая о ней школьникам.

Полная глубокой скорби, в медленном размеренном движении, музыка напоминает похоронное шествие, а ее аккордовое изложение печальные и величественные звуки органа. Начинаясь приглушенно в низком регистре оркестра, тема постепенно, как бы уступами, поднимается выше и выше. Ее звучание усиливается. Как печальное эхо, отвечают ей тихие вздохи – хроматические полутоны в верхнем голосе.

К концу пьесы звучание перемещается в нижний регистр и постепенно замирает. Исполняется «Смерть Озе» только струнными инструментами оркестра.

«Танец Анитры». Анитра – девушка, с которой Пер Гюнт встречается во время своего странствования по Аравийской пустыне. Она исполняет танец легкий, изящный и грациозный.

Словно насмешливый и непостоянный нрав Анитры, музыка танца очень изменчива. Каждое построение, начинаясь в одной тональности, завершается в другой. Аккордовый танцевальный аккомпанемент сменяется октавами стаккато. Мелодические фразы часто обрываются, откликаясь, как эхо, в другом голосе.

«В пещере горного короля». Пер Гюнт попадает в пещеру – во дворец короля гор. В тронном зале собираются придворные горного короля – тролли, кобольды, гномы, чтобы праздновать свадьбу своей принцессы с Пером (тролли, кобольды, гномы – сказочные существа в норвежском фольклоре).

Музыка Грига образно и ярко рисует фантастическое шествие.

В основе пьесы – всего одна тема в характере сказочного марша. Она несколько раз повторяется, оставаясь неизменной. Зато композитор каждый раз варьирует ее сопровождение.

Вначале тема марша звучит в самом низком регистре, настороженно и таинственно.

Постепенно мелодия переносится все выше, а сопровождение начинает варьироваться. Появляются более мелкие длительности, они вносят в движение некоторую суетливость. Звучность усиливается. Вступает весь оркестр. Ускоряется темп – к концу он становится очень быстрым. И кажется, будто сказочные обитатели пещеры, точно подгоняемые неведомой силой, завертелись в стремительном вихре.

Внезапно все прерывается резкими аккордами. Еще дважды мелодия пытается возобновить свой бег. Но настойчивые аккорды с взлетающими форшлагами, словно повелительные жесты пещерного владыки, прекращают шествие. Мираж сказочной картины мгновенно исчезает.

Вторая сюита «Пер Гюнт» включает пять пьес. Наиболее известна из них «Песня Сольвейг» – невесты Пера Гюнта, которая долгие годы ждала его возвращения. Печальная и нежная мелодия песни одно из самых вдохновенных творений Грига.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

В литературе, музыке и других искусствах за время их существования сложились различные виды произведений. В литературе это, например, роман, повесть, рассказ; в поэзии – поэма, баллада; в изобразительном искусстве – пейзаж, портрет, натюрморт; в музыке опера, симфония и так далее. Род произведений в пределах какого-то искусства называют французским словом жанр (genre) – род, вид.

Не все музыкальные жанры возникли в одно время. Опера, например, родилась в Италии в конце XIX века, а симфоническую поэму создал в середине XIX века Ференц Лист.

За время своего существования различные жанры сильно изменились, но все сохранили при этом свои основные признаки. Так, опера – это произведение для музыкального театра, которое имеет сюжет, ставится в декорациях и исполняется артистами певцами и оркестром. Ее не спутаешь с балетом и симфонией. Но ведь и оперы бывают разные: исторические, героические, комические, лирические. Все они имеют свои характерные черты, хотя принадлежат

к одному и тому же оперному жанру. И тогда, когда нам надо уточнить, о каком именно виде оперы идет речь, мы снова, но в более узком значении слова, употребляем термин «жанр».

Мы говорим: жанр лирической оперы, жанр музыкальной драмы, жанр эпической оперы... Внутри общего понятия (жанра) вокальной музыки мы различаем жанры романса, песни и т.д.

Есть у этого термина еще одно значение. Может быть, вам пришлось слышать, как о художнике говорят: он жанрист. Это значит, что художник создает картины на бытовые сюжеты. Такие картины писал, например, В. Петров. Из живописи слово жанр в таком значении перешло в другие искусства, в том числе и в музыку. Если мы говорим о каком-нибудь произведении: в нем есть жанровые эпизоды это значит, что композитор ввел в него песню, танец или марш.

СИМФОНИЯ

Симфония на греческом языке означает созвучие. Оно употребляется не только применительно к оркестру, к музыке. Например, русский поэт Бальмонт в осенней красоте природы видел «симфонию красок и шелестов». Симфония в музыке это большое произведение, написанное для симфонического оркестра. Слушая симфонию, мы не знаем, о чем грустит композитор, мы грустим о своем. Мы не знаем точно, какие картины природы вставали перед его глазами. При звуках музыки оживает то, что мы сами видим.

Симфония имеет несколько частей (Прослушивание симфонии №6 П.И.Чайковского). Композиторы писали концерты для симфонического оркестра и какого-нибудь инструмента.

ОПЕРА

Опера – это спектакль, в котором действующие лица не говорят, а поют. Опера, как и пьеса, один из видов театрального искусства.

Музыка – главное в опере.

Чтобы сказка могла идти на сцене, ее переделывают в «оперную пьесу» – пишут либретто.

Все свои мысли действующие лица передают пением. Когда на сцене поет один из героев, мы это называем **арией** или **ариозо**. Если поют двое – это дуэт, трое – трио, четверо – квартет.

Иногда раскрыть более полно содержание произведения помогают танцевальные эпизоды. Тогда в опере появляются балетные сцены.

С помощью музыки композитор создает в опере не только портреты действующих лиц, но целые картины.

Большинство опер начинаются с увертюры. Слово «увертюра» французское и означает открытие. Ее исполняет оркестр до открытия занавеса. В увертюре заложены ведущие мелодии оперы. Перед 1 и 2 действием звучат «антракты» (музыкальные вступления).

Итак, главное в опере – музыка, звучание оркестра и голосов. Но опера – это и драма, и танец, и живопись, слитые воедино. Именно поэтому опера производит особенно сильное впечатление на слушателей, является самой понятной формой серьезной музыки.

БАЛЕТ

Балет – это вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. На основе общего драматургического плана (сценария) балет соединяет музыку, хореографию (танец и пантомима) и изобразительное искусство (декорация, костюм, освещение и др.) Разные эпохи рождали различные творческие содружества композитора и хореографа, свои виды взаимодействия музыки и хореографии. Иногда музыка в балете является лишь аккомпанементом, в других случаях хореография стремится раскрыть глубокое содержание музыки.

Современный европейский балет возник в эпоху Возрождения. Появилось слово «Балет», которое тогда обозначало композицию, передававшую в танце не сюжет, а свойство или состояние характера. Искусство зрело внутри других форм: шествий, маскарадов, конных турниров, торжественных трапез. К концу XV века балет входил в зрелища, созданные известными поэтами и художниками.

К XVI веку – в Англии получил развитие жанр маски.

В XVIII веке балет как спектакль начал утверждаться в театрах Вены, где на основе сценария и музыки развивалось чисто хореографическое действие.

Балет существовал в Германии, Швеции, Голландии. Формы балета, заимствованные у итальянцев и французов обогащались национальными колоритами.

К середине XIX века стабилизировалась форма многоактного

спектакля и формы балетной музыки (общие танцы, завершающие акт или спектакль, шествия-ярмарки, вальсы, польки, галопы), а также структура танцев солистов.

К началу XX века эстетика балетного академизма достигла вершины в произведениях великих русских мастеров (А.А. Горский, М.М. Фокин), на творчество которых влияло искусство А. Дункан, американской танцовщицы, сторонницы свободного танца.

К концу 1950 года балет получает широкое распространение во всех странах мира.

ОПЕРЕТТА

В прямом переводе слово «оперетта» означает «оперка». Это веселый молодой жанр. Ее предки еще в XVIII веке принадлежали к почитаемому роду оперы, правда, к той ее ветви, которая называлась опера буфф или комическая опера.

Предки ее предков расхаживали по ярмаркам, наскоро устанавливали свой балаган и давали представления, в которых высмеивались власть предержащие жадные и развратные монахи.

Среди предков оперетты называют и немецкие «зингшпили» небольшие оперы с разговорными диалогами без музыкального сопровождения, и водевили легкие, лирико-комические спектакли, изобилующие куплетами, песнями, танцами и пародиями на серьезные оперы, и так называемые «оперы нищих» – жанр, возникший в XVIII веке в Англии, представляющий собой острую сатиру на быт современной английской столицы.

Если на первых порах своей истории, до Оффенбаха, оперетта довольствовалась тем, что развлекала невзыскательную публику, если на подмостках оперетты царила атмосфера беззлобной музыкальной шутки, пародии, то с приходом Оффенбаха все переменилось.

Жак Оффенбах (1819-1880), выходец из Германии, ставший классиком французского театра, был широко образованным музыкантом. Еще в ранней молодости, будучи оркестровым музыкантом, он увлекся жанром музыкальной комедии, которая позже стала основным смыслом его жизни. В течение нескольких лет Оффенбах ведал музыкальной частью прославленного театра «Комеди

Франсез».

В 1855 году он организует в Париже свой небольшой театр под названием «Буфф Паризиен». Неуютное, тесное помещение с плохим отоплением, с плохой вентиляцией, тем не менее, привлекало зрителей в количестве, которое не мог вместить зрительный зал.

Оффенбах и его соратники драматурги избрали на – первый взгляд, безобидный прием перенесения персонажей греческой мифологии в 50-60-е годы XIX века. Спартанский царь Менелай, сын царя Приама Парис, Прекрасная Елена, Агамемнон, Ахиллес, Орфей, Эвридика, Плутон спокойно гуляют по бульварам, ведут себя подобно добрым буржуа времен Наполеона III.

Едкая сатира на нравы, разоблачение коррупции придворных и министерских кулуаров, осмеяние самого французского императора и составляли дух оффенбаховского творчества.

Секрет обаяния музыки оперетты Оффенбаха, прежде всего в пикантности мелодий, остроритмизованных, обладающих свойством мгновенно запоминаться.

Бурю восторга вызывали танцы, особенно вывезенный из Алжира канкан. Он стал символом грехопадения буржуазного общества империи Наполеона III.

В 70-х годах возникает новый центр оперетточного жанра – Вена. В 1874 году здесь впервые прозвучала музыка «Летучей мыши» Иогана Штрауса, который к этому времени был овеян мировой славой как автор сотен вальсов, полек, кадрилией. Его называли «Королем вальсов».

Драматургия большинства венских оперетт строится на коллизиях, в которых действуют три пары: великосветские герой и героиня, субретка и простак, комик и комическая старуха.

Первую пару объединяют чувство любви, превратности судьбы. Субретка и простак – персонажи лирикокомедийного плана. Она, как правило, остроумна, находчива, изящна, он – с провинциальными или деревенскими замашками, но веселый, почти всегда танцующий.

Свойства третьей пары определяются самим амплуа – развлекать, веселить публику.

Вершиной творчества Штрауса явилась оперетта «Цыганский барон», часть музыки которой построена на фольклоре венгерских цыган. Три из шестнадцати написанных Штраусом оперетт – «Ле-

тучая мышь», «Ночь в Венеции», «Цыганский барон» – закрепили художественное значение венской оперетты.

В начале XX века появляются первые оперетты **Франца Легара** (1870-1948). После двух трех первых опытов Легар создает одно из самых талантливых своих произведений, оперетту «Веселая вдова» (1905). Ее успех, несравнимый с успехом ни одной до сих пор поставленной оперетты, возрастал от года к году. К 1910 году «Веселая вдова» была исполнена 18 тысяч раз на десяти языках.

Из оперетт «венской школы» постепенно ответвляется направление, которое приводит к созданию венгерской оперетты. Ни один из композиторов, писавших в этом жанре ранее, не был так непосредственно связан с народной, национальной музыкой своей страны, как Имре Кальман.

Начиная с ранней оперетты «Осенние маневры» (1909), Кальман обращается к венгерской и цыганской музыке во многих своих произведениях, таких как: «Цыган премьер», «Сильва», «Графиня Марица». Не только эту важную черту – национальную определенность – выносит Кальман в жанр оперетты, но и новое понимание самого жанра. Именно Кальман творчески доказывает, что, не разрушая жанровых основ оперетты, можно наполнить ее драматическим содержанием.

Помимо двух самых крупных центров опереточной культуры Парижа и Вены, в конце XIX и начале XX века возникают и другие, менее значительные центры в Германии, Англии, США и других странах.

Легкая музыка в Берлине, как и другие жанры развлечений, всегда носила на себе печать тяжеловесной основательности. В точном соответствии с царящими вкусами в области легкой музыки писал свои оперетты **Жан Жильбер** (1879-1942). Это «Королева кино», «Принцесса Танго», которые тоже были очень популярны в среде мелкой буржуазии.

Своеобразен путь развития американской оперетты. В XIX веке в Америке пользовались большой популярностью спектакли «Плавучих театров», бывших далекими предками оперетты. С 80-х годов XIX века на Бродвее (одной из центральных улиц Нью-Йорка) развернулась целая сеть театров, кабаре, мюзик-холлов, где ставили водевили, музыкальные скетчи.

Среди музыкально театральных миниатюр особое место зани-

мают многочисленные работы Джорджа Гершвина, внесшего яркий вклад во многие жанры американской легкой музыки.

Необычно сложилась судьба оперетты в России. В конце XVIII начале XIX века на оперных сценах Петербурга и Москвы, наряду с драматическими и героико-патриотическими операми, ставятся комедийные спектакли «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Санкт-Петербургский Гостиный двор» и другие.

«Легкий жанр» в условиях русского музыкального театра развивался не на музыкальной, а на драматической сцене, прежде всего в жанре водевиля – лирико-комедийного спектакля. На сцене Александринского театра в Петербурге, Малого театра в Москве и на многочисленных провинциальных сценах ставились водевили с музыкой. В конце 50-х годов в России исполняются арии из оперетт Оффенбаха. Позже спектакли ставятся целиком.

Естественно, что успех опереточных спектаклей вызвал у отечественных театральных предпринимателей интерес к этому жанру. Но в глазах культурной части русского общества, той, что ратовала за «Бориса Годунова» Мусоргского, восхищалась романсами Чайковского, произведениями Римского-Корсакова, вся эта опереточная свистопляска была равнозначна падению театральной, музыкальной, этической культуры.

В советский период одной из первых удач на этом пути явилась оперетта И. Дунаевского «Женихи» на либретто Н. Одуева. Следующая оперетта «Ножи» была написана на сюжет рассказа В. Катаева. Б. Александров сочиняет оперетту «Свадьба в Малиновке», «Белая акция». К жанру оперетты обращались М. Милютин, Д. Шостакович, Д. Кабалевский, А. Эшпай, В. Баснер и многие другие.

Оперетта прошла не очень длинный путь – сто с небольшим лет, но очень полюбились разными народами. Ее творческий путь не окончен.

ОРАТОРИЯ

Жанр оратории зародился в Риме, в конце XIX века, в церкви, когда верующие католики стали собираться в специальных помещениях при церкви – ораториях (от латинского *oratria* – красноречие) для чтения и толкования библии. Обязательным участником таких собраний была музыка, которая сопровождала проповеди и

чтения. Так возникли особые духовные произведения повествовательного склада для солистов, хора и инструментального ансамбля – оратории.

В XVIII веке появляется светская оратория, то есть не церковная, а предназначенная для концертного исполнения. Ее создателем стал великий немецкий композитор Ф. Гендель.

КАНТАТА

В те же годы расцветает и близкий оратории жанр – кантата. Когда-то этим словом обозначали любое произведение для пения с инструментальным сопровождением (*cantare* в переводе с итальянского – петь). В XVII веке кантата – концертная вокальная пьеса лирического характера, состоящая из арии и речитативов. Она исполнялась певцами солистами или хором в сопровождении оркестра. Вскоре появляются духовные кантаты философского или назидательного содержания, а также приветственные и поздравительные. Много замечательных кантат написал великий немецкий композитор И.С. Бах.

Жанр кантаты привлек и русских композиторов. Это Чайковский кантата «Москва», Рахманинов – «Весна», Прокофьев – кантата «Александр Невский».

В наше время кантатами и ораториями называют крупные многочастные вокально-симфонические произведения, посвященные важным событиям народной жизни.

СЮИТА

Само слово сюита происходит от французского глагола *suivre* следовать, представляет собой последование разнохарактерных пьес.

Как тип цикла сюита существует уже с XVI века, заключая в себе в основном ряд танцев, группируемых на основе темпового контраста. Основной ячейкой сюиты становится пара танцев – более медленных и более быстрых. Это двухчастная сюита, состоящая из паваны (итальяно-испанского танца) и гальярды (итало-французского танца). Позже, в XVII- XVIII веках, возникают многообразные виды сюит в зависимости от того, какие танцы в них входят. Но их объединяет танцевальное начало и общая для всех частей сюиты тональность.

В основе сюит Иогана Себастьяна Баха лежат четыре танца: аллеманда – немецкий медленный танец, размер четыре четверти; куранта – французский быстрый танец, трехдольный размер; сарабанда очень медленный испанский танец, размер тоже трехдольный; жига очень – быстрый английский – танец, размер шесть восьмых или двенадцать восьмых.

Алеманда мягкая, спокойная, походила на неторопливое прелюдирование. Мелодия **куранты** отличалась энергичным акцентированным ритмом. **Сарабанда** – воплощение скорбной торжественности – звучала обычно на траурных шествиях. **Жига** – бурная, стремительная, зачастую с характерными «прыжками» в мелодии, была ярким контрастом сарабанде.

Между сарабандой и жигой Бах обычно вставлял другие танцы, бытовавшие в его время: менуэт, гавот, бурре, полонез, пасье, ригодон и другие.

НОВАЯ СЮИТА

Новая сюита не основана непременно на танцах. Хотя нередко их в себе включает. Крайние части обычно пишутся в одной тональности, а средние – в подчиненных тональностях. Тем самым создается внешнее сходство между сюитой и сонатой. Но есть и существенные различия. Сюите меньше свойственен принцип внутреннего единства всего цикла, пронизывающий сонату и симфонию. Каждая часть сюиты – как бы отдельная картина. Есть сюиты, части которых связаны программой даже и тематически, например, «Шехерезада» Римского-Корсакова. Существуют сюиты, состоящие из номеров какой-нибудь оперы.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

Вот звучит рояль... На улице январь, сумерки. Потрескивают дрова в камине. И так тепло и уютно. («Времена года» Чайковского).

И вдруг неожиданно задумчивость прерывает бойкая плясовая, кто-то промчался на тройке... («Масленица». Февраль).

А вот нежная, трогательная песня (Март «Песнь жаворонка»). И вот уже открыл навстречу солнцу свои белые или голубые лепе-

стки подснежники (Апрель. «Подснежник»).

Легкая грусть, волнение, мимолетная радость и какая-то во всем прозрачность – это май («Белые ночи»).

И прекрасная, напевная мелодия «Баркаролы». Это июнь.

Июль – «Песня косаря».

Август – горячее рабочее время («Жатва»).

Сентябрь – «Осенняя песня». Выпал снег в ноябре. Нарядной и приветливой стала земля. Хорошо лететь на тройке по свежему снегу! Звонят колокольцы, «Натройке».

А в декабре уже «Святки» – старинный новогодний праздник, с ночным гаданием и ряжеными...

Двенадцать фортепианных пьес, ярких, неповторимых, подарил нам П.И. Чайковский великий певец русской природы, прекрасный мастер камерного искусства.

Итак, настала пора познакомиться с камерной музыкой, понять, что это такое, откуда взялось такое название – камерная. Родилось оно в XVI веке, в Италии. «Камера» в переводе с итальянского значит «комната».

В то время не было концертных залов, где люди могли послушать музыку. Тогда музыка звучала под открытым небом – на улицах, в садах, на полях и виноградниках. Все это были народные танцы и песни. Кроме того, музыку слушали и в церкви.

Среди церковных музыкантов были талантливые композиторы (композитор по латыни «составитель» – так в XIV веке в Италии называли сочинителей музыки). Некоторые композиторы стали сочинять песни, чтобы исполнять их не в церкви, а дома. Любители музыки собирались, чтобы послушать певцов, исполнителей. Музыку, которую слушали на этих вечерах, называли комнатной, домашней – **камерной**.

Вы часто слышите камерную музыку в исполнении рояля, на скрипке.

Соната «Аппассионата» Бетховена предназначена для исполнения на рояле, у Бетховена есть и соната для скрипки.

«Крейцерова соната» – о ней много знают из рассказа Л.Н. Толстого.

Камерные сочинения великих композиторов прошлого – Чайковского, Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Грига, Глинки, Мусоргского, Рахманинова – сочинения простые и сложные, малые и крупные, вокальные и инструментальные, открывают нам широкий и

бесконечно глубокий мир чувств, мыслей, впечатлений.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Каждый, кто часто слушает музыку, знает, что среди музыкальных произведений есть более легкие и более трудные для восприятия и запоминания. Прослушав один два раза новую песню, мы легко запоминаем напев и можем сами спеть ее. Прослушав новое произведение для оркестра, мы в лучшем случае запомним несколько наиболее ярких мелодий и сможем по ним узнать это произведение, если нам доведется услышать его вторично.

И дело здесь не только в том, что симфония длится во много раз дольше массовой песни, а в том, что она построена по иным, более сложным законам музыкальной формы.

Слово «форма» мы чаще всего применяем к произведениям изобразительных искусств и архитектуры. Мы говорим о красоте форм человеческого тела, изваянного скульптором. В таком же смысле слово «форма» применима к музыке.

Слово «форма», если речь идет о музыке, имеет два значения. В широком смысле – оно означает всю совокупность выразительных средств музыкального искусства. В более узком – соотношение отдельных частей музыкального произведения. Об этом, более узком значении слова «музыкальная форма» мы и будем говорить.

Трудно представить себе музыкальное произведение, которое не делилось бы на те или иные части. Скорее всего, оно показалось бы нам бессмысленным, бесформенным, нечленораздельным потоком звуков.

Самое простое средство придать потоку музыкальных звуков определенную форму – это повторение. В самом деле, когда мы слушаем какую-либо песню, даже не различая ее слов, мы ясно слышим границы между куплетами именно потому, что в каждом куплете повторяется одна и та же мелодия.

Однако если в музыке будет бесконечное количество раз повторяться одна и та же короткая музыкальная фраза, такое произведение столь же быстро утомит слушателя, как и нанизывание все новых и новых фраз без повторения, без какой-либо системы, поэтому в музыкальной форме обычно чередуются уже знакомые музыкальные мысли – с новыми. На этом принципе основаны все разновидности музыкальной формы – от простейших до самых сложных.

КУПЛЕТНАЯ ФОРМА. ПЕРИОД

Попробуем уяснить этот принцип на каком-либо простом образце, например, на песне «Во поле береза стояла». В каждом ее куплете мы часто слышим четыре отдельных фразы:

1-я. Во поле береза стояла,

2-я. Во поле кудрявая стояла,

3-я. Люли, люли, стояла,

4-я. Люли, люли, стояла.

Вторая фраза отделяется от первой – она является ее повторением, хотя и не вполне точным. Третья отделяется от второй, хотя совсем не повторяет ее. Значит, в музыке одну часть от другой отделяет не только повторение, но и несходство, если оно ясно слышится.

Значит, мелодия, как и мысль, выраженная словами, состоит из отдельных, более или менее законченных фраз. В ней есть свои «знаки препинания».

В разделении мелодии на фразы большую роль играет и ладовое строение мелодии, и ее ритм. Звуки, завершающие фразу, часто устойчивее и дольше других. Все это помогает нам воспринимать мелодию не как бесконечно льющийся, неоформленный поток звуков, а как ясно и логично построенную музыкальную мысль.

Исполнение различных слов на одну повторяющуюся мелодию это признак так называемой куплетной формы. Самой простой и самой распространенной формой в вокальной музыке (музыке для голоса и хора). Куплетная форма характерна для многих народных песен, массовых песен, романсов.

Есть куплетные песни, в которых куплет представляет собой широко развернутую, законченную мысль. Принцип чередования уже знакомого с новым применяется там, в более сложной форме.

Для примера разберем песню Соловьева Седого «Подмосковные вечера». Сравним две начальные фразы этой песни: первая звучит уравновешенно, устойчиво – это начало развития для последующего движения мелодии. Вторая фраза начинает первую, но она распевается шире, захватывает более высокие звуки. Если мы попробуем остановиться на этой фразе, которая завершает первую часть куплета, то ясно почувствуем, что она не является законченной музыкаль-

ной мыслью, наш слух невольно будет ждать продолжения.

Последующая, третья фраза, еще дальше уходит от устойчивости, завершенности. Немаловажное значение имеет здесь то, что она внутри подразделяется на две короткие фразы:

Если б знали вы,
Как мне дороги...

Подобного деления не было ни в первой, ни во второй фразе куплета. Мелодия непрерывно развивается, становится все более активной. И только четвертая фраза «подводит итог» и плавным, спокойным движением возвращается к исходному звуку.

Ни первая, ни вторая части куплета по отдельности не дают впечатления законченности, которая возникает лишь при их объединении. Музыкальная мысль, имеющая подобное внутреннее расчленение, называется **периодом**, а части периода – **предложениями**. В данном случае, в песне «Подмосковные вечера» период состоит из двух предложений, причем второе – исполняется дважды, как бы утверждая мысль, создавая еще большую завершенность.

Повторение второй части куплета часто встречается в народной массовой песне. Так же часто встречается в песнях припев, исполняющийся одними и теми же словами. Он как бы досказывает куплет, утверждает его мысль.

ОДНОЧАСТНАЯ, ДВУХЧАСТНАЯ И ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМЫ

Из вышесказанного было видно, что куплет рассмотренного нами примера состоял из двух предложений, которые в свою очередь объединяются в период. Итак, **период** – это наименьшая, самостоятельная, законченная музыкальная форма. Законченность позволяет использовать период в качестве формы самостоятельного произведения вокальной или инструментальной миниатюры. И если при этом произведение будет иметь еще вступление и заключение, – все равно его форма, содержащая одну музыкальную мысль, будет одночастной.

Мы говорили о значении принципа чередования уже знакомого с новым. Этот же принцип часто лежит в основе соотношения крупных частей музыкальной формы.

Чтобы дать какое-нибудь существенное развитие темы, необ-

ходимо выйти за рамки одночастной формы, строить композицию из большего количества частей. Так возникают простые формы: двух и трехчастные.

Названия простых форм ясно указывают число частей и ничего не говорят об их содержании, их роли в форме и о том, каковы взаимные связи между частями.

Как уже говорилось, в народной музыке широко используется сопоставление контрастных частей в произведении. Отсюда и вырастает простая двухчастная форма в ее современном виде. Подобно периоду, она может служить формой небольшого самостоятельного произведения, а может быть частью более развитой формы.

Первая часть чаще всего период. Вторая тоже не сложнее периода, но все же это вполне самостоятельная часть, а не просто дополнение к первому периоду. Вторая часть никогда не повторяет первую. Но, несмотря на контрастность между частями, почти всегда ясно слышится связь.

В двухчастной форме может встречаться реприза.

Тогда музыкальное произведение будет состоять из двух периодов, причем во втором периоде повторяется одно из предложений первого. Схематично это будет выглядеть так:

А	В	С	В
1 предложение	2 предложение	1 предложение	2 предложение, повторяющее 2 предложение первого периода (реприза)

1-й период	2-й период
------------	------------

Двухчастная форма имеет большее количество разновидностей, чем трехчастная. Она может встречаться в песне: запев – 1я часть, припев – 2я часть. В двухчастной форме нередко пишут первые разделы строевых маршей, какой-нибудь раздел части симфонии, квартета, сонаты.

Как в вокальной, так и в инструментальной музыке часто используется **трехчастная форма**, то есть форма, состоящая из трех разделов, причем третий является повторением первого:

А	В	А
---	---	---

Как видно из приведенной схемы, эта форма симметрична, ее правая часть тождественна левой. Принцип симметрии имеет большое значение в искусстве, воспринявшем его из природы. В природе симметрия – постоянное явление: симметрично тело человека и животных, симметрично строение цветка и листка. Отклонение от симметрии часто воспринимается нами как нарушение естественной красоты.

Симметрия лежит в основе многих произведений архитектуры, в особенности классической, где правая часть здания обычно уравнивает левую. В произведениях живописи мы часто можем видеть симметрию, особенно у художников эпохи Возрождения.

Условно можно говорить о симметрии в музыке. Мы легко запоминаем повторяющиеся подряд звенья музыкального произведения и звенья, повторяющиеся через новый раздел.

Трехчастная форма – одна из самых распространенных. Она часто встречается в песнях и романах, в маршах и танцевальной музыке, в инструментальных миниатюрах. Средняя часть иногда называется **трио**. Это идет с тех времен, когда среднюю часть исполнял не весь оркестр, а небольшая группа музыкантов, чаще – трое. Повторение первой части в трехчастной форме, как и любое повторение, называется **репризой**. Ее часто воспринимают на слух несколько по иному, чем первую часть. Это происходит потому, что строение трехчастной формы дает возможность ввести в музыку элементы контраста, оттеняющего выразительность основной мелодии. Поэтому ее повторение, реприза, воспринимается слухом по-новому, не как повторение в куплетной форме, а как вывод из сопоставления первой части и середины.

Трехчастная форма не всегда бывает простой. Каждая из ее составных частей может, в свою очередь, иметь форму, основанную на сопоставлении контрастных тем, и тогда она будет называться сложной трехчастной.

РОНДО

Как мы уже знаем, не только повторность, но и контраст является важнейшим принципом построения формы.

Теперь рассмотрим форму, в построении которой на равных

основаниях участвуют два принципа: контраст и повторность. Она называется **рондо**, и происходит от народной музыки.

Слово «**рондо**» в переводе с французского означает круг, движение по кругу, круговую хоровую песню. Исполнялись эти песни так: запев пел один или двое из участников хоровода, а припев все. Но в отличие от простой куплетной песни, в которой новые слова каждого куплета покоятся на повторяющийся мотив, «куплеты» в песнях, послуживших прототипом рондо, пелись каждый раз на новый мотив, а припев оставался неизменным.

Вторым отличием было то, что рондо начиналось не с запева, а с припева. Если обозначить повторяющуюся часть рондо буквой А, а каждую новую по музыке часть последующими буквами, то получится:

A – B – A – C – A – D – A

Из народной музыки форма рондо перешла в музыку, сочиняемую композиторами, раньше всего во французскую. Связь с народными истоками осталась в названиях составных частей рондо. Повторяющаяся часть сохранила название **рефрен** (от франц. – припев), остальные назывались **куплетами**.

ВАРИАЦИИ

В русской народной многоголосной песне, как и в песнях других народов, встречается изменение музыки повторяющихся куплетов. Из этого варьированного повторения складывается вариационная форма. Особенно она распространена в хоровом пении с инструментальным сопровождением. Такая форма музицирования нашла свое отражение и в профессиональной музыке. У Глинки в опере «Руслан и Людмила» «персидский хор» написан в форме вариаций. Мелодия остается неизменной, но каждый куплет поддерживает новое оркестровое сопровождение.

Форма вариаций очень распространена в инструментальной, особенно фортепианной музыке. В качестве основной темы композиторы часто берут мелодию песни, романса, оперной арии, переложенной для фортепиано. На тему романса Глинки «Венецианская ночь» А. Лядов написал фортепианные вариации. Форма вариаций, в которой тема каждый раз появляется в новом облике, представляет композитору широкие возможности для использования самых

разнообразных приемов изложения музыкальной мысли.

СОНАТА

Сонатная – наивысшая из форм инструментальной музыки. В ней изначально развитие связано с обязательным изменением первоначального соотношения образов. Именно значительная роль развития, приводящего к новым свойствам музыкальных образов, и вызвала к жизни распространенное сравнение сонатной формы с драмой.

Первый раздел сонатной формы – **экспозиция** (в переводе с латинского – изложение) представляет нам основные темы, и здесь прямая аналогия с драмой, начало которой содержит завязку и знакомит с главными героями.

Второй раздел – **разработка**. В нем тема переносится в новые условия, изменяется характер, трансформируется целиком или отдельные части.

Третий раздел – **реприза**. В этом разделе возвращаются основные темы экспозиции, но повторяются они обязательно с изменениями. Нередко сонатная форма заканчивается **кодой**. Это как эпилог, послесловие, рельефно демонстрирующий итог развития, его конечный результат.

Наиболее часто сонатная форма встречается в первых частях симфоний, сонат, квартетов, концертов.

Рассмотрим сонатную форму несколько подробнее.

Первый раздел экспозиции, где в основной тональности излагается начальная тема, дающая важнейший импульс развитию, называется **главной партией**. За ней следуют связующая, побочная и заключительная партии. Они и составляют сонатную экспозицию.

Основная роль побочной партии – противопоставление, контраст главной партии. Связующая партия расположена между главной и побочной. Она является как бы промежуточной темой и выполняет переходную роль.

Завершает экспозицию заключительная партия.

Рассмотрим в качестве примера первую часть симфонии Моцарта соль минор.

Тема главной партии, нежная, трепетная, поручена струнным. Она звучит подобно песне или романсу, мелодия плавная, звучная.

Связующая партия носит самостоятельный, яркий характер, несмотря на свою функцию – промежуточной темы. Она приводит нас к побочной партии, контрастирующей с главной темой. Ее мелодия более спокойная, светлая и безмятежная. В отличие от минорной главной, побочная звучит в мажоре и включает новые тембровые краски мелодия гибко переходит от струнных к деревянным духовым и вновь к струнным. В заключительной партии вновь возвращаются лирические интонации главной темы, но теперь они вовлекаются в общую мажорно-светлую атмосферу и создают образ прощания – то более спокойного, то стремительного и бурного.

Дальше следует **разработка**. В теме главной партии нарастает беспокойство – она теряет гармоническую устойчивость, к ней добавляется новая мелодия. Непрерывные контрапунктические перестановки, частые переходы из тональности в тональность способствуют нагнетанию, музыка приобретает экспрессию, драматичность, которых не было в экспозиции.

В разработке могут развиваться не все темы. В симфонии Моцарта, например, отсутствует побочная партия, зато главная тема развивается очень полно и разносторонне, причем композитор использует некоторые общие, типичные для классиков приемы разработки, выделения мотива и полифонического сочетания мелодий.

Реприза в соль минорной симфонии, как и экспозиция, начинается с главной темы, которая возвращается в своем первоначальном виде. Появившаяся связующая партия вносит драматическое столкновение в картину борьбы мажора и минора.

Как заключение, вывод, звучит **кода**. Так заканчивается первая часть.

На примере первой части симфонии соль минор Моцарта, написанной в сонатной форме, мы проследили составные части, из которых эта форма состоит, это экспозиция, разработка, реприза, кода.

ПЕСНЯ. НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Песня – это живой голос народа, выражающий его национальный характер, говорящий о его жизни, о всех его радостях и печалях. Самые сокровенные думы и надежды высказывает народ в песне.

Во многих отношениях народная песня является непревзой-

денным образцом высокого искусства. Она обладает высоким совершенством художественной формы.

Народная песня является источником национального своеобразия и в русской музыке и в музыке других народов и стран. Рахманинов говорил: «Между музыкой многих величайших мастеров и народной музыкой их стран существует тесная и близкая связь».

Для музыканта, для композитора народная песня особенно привлекательна мелодическим богатством и разнообразием. Но народ создавал эти мелодии вместе со словами, не отделяя слов от напева. Переходя от одного певца к другому, песня могла видоизменяться, варьироваться, но слитность слов и напева при этом сохранялась.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНОСТИ

Возникновение музыкального искусства относится к глубокой древности. Первые музыкальные инструменты были примитивны. Их делали из камня, костей и рогов животных. Тогда же люди сложили свои первые напевы.

ДРЕВНИЙ ВОСТОК. Возникновение цивилизации в Древнем Египте относится к 13 тысячелетиям до н. э. В нищете миллионы рабов строили архитектурные сооружения – огромные пирамиды, загадочные изваяния, величественные храмы.

Высокого уровня достигла и музыкальная культура. Об этом свидетельствуют сохранившиеся музыкальные инструменты, барельефы, памятники литературы.

Народное творчество Египта славилось своей красотой. Особенно были распространены массовые народные действия с музыкой и танцами, персонажами которых были боги. Больше всего прославился бог Озирис – бог юности, плодородия, растительности, влаги. Он каждый год умирал, а затем воскресал, как символ вечно молодой природы. Музыка в этих действиях играла большую роль. Драматические сцены чередовались с плясками и хоровыми песнями. Женские песни плачи над мертвым Озирисом были любимым жанром, исполняемым в представлении.

Древнейшими жанрами профессиональной музыки египтян

были, вероятно, молитвенные напевы и религиозно-культовые – гимны. Культовые ритуалы обставлялись с большой пышностью, т.к. в руках жрецов были несметные богатства.

Во втором тысячелетии набирает силу светская власть крупных рабовладельцев. В связи с этим вперед продвинулась профессиональная музыка. Главным жанром дворцовой музыки были песни-гимны в честь царей.

Древние египтяне играли на дуговых и угловых арфах, лютнях, продольных флейтах, двойных гобоях.

Ближе к началу нашей эры Египетское царство утрачивало свой блеск и самостоятельность, наводняясь иностранными влияниями.

СИРИЯ. Музыкальная культура Сирии была одной из первых, положивших в основу системы четырехзвучную диатоническую структуру, называемую *тетрахорд*. Сирия – родина пяти и семи-струнной лиры, двойного гобоя. В силу того, что Сирию населяли разные племена – хетты, финикийцы, хананеяны, киприоты – это отразилось на строе, складе и стиле музыки.

ДВУРЕЧЬЕ. В бассейне рек Тигра и Евфрата были расположены древние государства Сумерии, Вавилона и Ассирии.

Сумерийцы сложили свои песни заклинания, легенды, плачи и другие за 3,5 тысячелетия до н.э. Они играли на музыкальных инструментах – дуговых и угловых арфах, двойных гобоях, больших барабанах.

Традиционным искусством в Вавилоне были народные действа «срасти», посвященные грозному божеству Бела Мардуку и юному богу весны Таммузу. «Страсти» включали в себя бытовые сцены, лирические песни и плачи.

Церковно-культовая и светская музыка сопровождала молебные жертвоприношения, царские приемы. Особенной пышностью отличались празднования в период Нового Вавилона при царе Навуходоносоре.

Еще со второго тысячелетия в Ассирию, как высокоразвитую музыкальную страну, съезжались певцы и виртуозы музыканты. Предполагают, что ассирийцы выработали теорию, по которой в музыке господствуют числовые отношения, свойственные явлениям природы.

Эта теория была связана с астрологическим мирозерцанием

учением, будто бы небесные тела управляют жизнью, судьбой человека и определяют ход исторических событий.

ПАЛЕСТИНА. Наиболее полную картину музыкальной жизни древней Палестины со второго тысячелетия до нашей эры раскрывает древнеиудейский религиозный эпос – легенды «Ветхого завета». Среди песенных жанров Палестины широкое распространение получили псалмы.

Считают, что мелос Палестины сначала был пентатонным, позже получили распространение диатонические лады.

По складу музыка была одноголосной. Иудеи создали свои музыкальные инструменты: лиры киннор, серебряные трубы хососра, бараньи рога шофар, свирели халиль, медные тарелки шалишим.

ИНДИЯ. Индийский народ – великий создатель и стихотворец. Первые культурные памятники – священные книги Веды, возникшие за тысячелетия до н.э. В 46 веках н.э. в Индии была создана классическая драма.

Музыкальное творчество индийского народа тоже богато и разнообразно по темам и жанрам, местным стилям. Свои песни есть в Бенгале, Ассаме, Раджпутане, Пенджабе.

В Индии возникли и получили широкое распространение религии брахманизма, буддизма, индуизма. Это оказало на музыку сильное воздействие, как и кастовое разделение общества.

В первом тысячелетии до н.э. в Индии сложился высокохудожественный эпос – поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна». Странствующие певцы-сказители – катхака – положили отрывки из этих поэм на музыку и исполняли их. Искусство катхака богато героическими образами. По сей день, они сохранили традиционный архаический склад своих песен.

В Индии родился музыкальный театр. Древнеиндийский ната (плясун, актер) исполнял танец и пантомиму, в это же время распевались древние сказания под инструментальное сопровождение.

В Индии же был создан кукольный театр, представления которого сопровождала музыка.

В первом тысячелетии до н.э. сложилась джатра – народная драматическая форма на мифологические сюжеты.

Богатый песенный и инструментальный фольклор стал плодородной почвой для профессионального искусства. Культовая клас-

сическая музыка Индии возникла в глубокой древности в органической связи с поэзией и танцем. Этот синтез искусств назывался «Сангита». Светская профессиональная музыка меньше связана различными догмами и запретами и поэтому была более живой. Звучала она в основном во дворцах царей и раджей.

Индийский мелос охватывал широкий диапазон – три октавы. Для него характерны хроматизмы, ритмическая импровизация. Встречаются древнеиндийские напевы с большой ритмической четкостью.

Эмоциональному содержанию музыки в Древней Индии придавалось большое значение. Считалось, что даже отдельный звук способен выразить определенные чувства человека или явление природы.

Выразительность была связана с разными мелодическими оборотами. Индийская музыка задолго до н.э. основывалась на семи-ступенчатой диатонике.

Была создана и своя оригинальная нотация. Звуки обозначались начальными слогами санскритских слов, определяющих значение место звука: – са(до), ри(ре), га(ми), ма(фа), па(соль), дха(ля), ни(си).

Очень разнообразна и самобытна была индийская инструментальная культура. Среди ударных больше всего были распространены барабаны. Для их изготовления пергамент или кожа обрабатывались различными сложными составами. Этим способом достигалась настройка инструмента или тембровая окраска звука. Древнейшими из духовых инструментов были трубараковина (исанкха), рог (шринга) и флейта. Очень любима в Индии была щипковая вина, имевшая два резонатора. Помимо обычного – у основания грифа, прикреплялся второй, изготавливаемый из выдолбленной тыквы.

В эпоху средневековья Индостан подвергался вторжениям, многие области были опустошены, памятники архитектуры разрушены, а музыкальная культура, особенно на севере, попала под влияние персидской и арабской музыки.

КИТАЙ. Древнейший памятник китайского песенного искусства – «Книга песен» («Шицзин») была составлена примерно в V-VII веках до н.э. В ней собраны триста пять лирических стихов, песен северных областей страны – бассейна реки Хуанхэ.

В течение своей истории китайский народ сложил множество

напевов в различных жанрах: трудовые, лирические, исторические и другие песни.

Хотя китайские песни отличаются широтой диапазона, но в них преобладают светлые тона высокого регистра. В основе мелодии почти повсеместно лежит пятиступенный бесполуторный строй, исключение составляют некоторые провинции, где встречаются шести или семиступенчатые лады.

В Древнем Китае были распространены продольные флейты из бамбука (сяо), поперечные флейты (ди), «китайские волынки (шэн), двухструнные скрипки (хуцинь), лютни (псепа), ударные инструменты барабаны, гонги, колокольчики.

АРАБСКАЯ МУЗЫКА. Арабская музыкальная культура была одной из самых ярких и оригинальных восточных культур средневековья. На музыку были положены любовно-лирические стихи газели одни из самых древнейших видов арабской поэзии. Шайры, рави поэты-музыканты опирались не только на свои национальные традиции, но и использовали опыт музыкальных культур, которые были старше арабской, египетской, иранской, сирийской.

Немного позже возникает инструментальная музыка, которая в дальнейшем получила самостоятельное развитие и была доведена до высокохудожественного уровня.

Феодалный период – от образования арабского халифата в VII веке н.э. до турецкого нашествия (XVI век) – был временем наивысшего расцвета арабской культуры и искусства. Музыкальная культура стремительно распространилась на огромных территориях. С одной стороны, в арабскую музыку проникло множество интонаций с разных стран Востока, Юга, Запада, что сказалось на ее ладовом строении. С другой стороны, арабский мелос тяготел к острому, напряженным интонациям.

Пение, которое считалось высшим родом искусства, обычно сопровождалось игрой на лютне или ребабе.

Ведущим жанром народной и светской профессиональной музыки была лирическая песня. Азербайджанские, армянские мугалич, таджикские маколич, иранские и арабские макалич – все эти национальные стили родственны между собой. Как жанр, арабские макалич это большие вокально-инструментальные композиции или песенно-лирические циклы. Каждый из них, в свою очередь, состоял из

нескольких малых циклов. Тексты были либо народные, либо написанные поэтами-профессионалами. В них рассказывалось о безбрежных песчаных просторах, о прекрасных оазисах, о красоте побережий. С песней связывались свободолюбивые мечты.

ГРЕЦИЯ. Музыкальная культура Древней Греции образует первый исторический этап в развитии музыкальной культуры Европы, представляя, таким образом, как бы ее действо. Вместе с тем она является высшим выражением культуры Древнего мира и обнаруживает несомненные связи с более древними культурами Ближнего Востока – Египта, Сирии, Палестины. Однако при всех исторических связях этого рода музыкальная культура античной Греции не повторяет пути, пройденного другими странами: она обладает собственным неповторимым обликом, своими бесспорными достижениями, которые и передает европейскому средневековью, а затем эпохе Возрождения.

Важные сведения о ранней музыкальной культуре в Греции дает нам гомеровский эпос, сам по себе связанный с музыкальным исполнением. Как известно, в «Иллиаде» и «Одиссее» отразились разновременные исторические пласты от времен родового строя до зарождения в нем новых социальных признаков строя рабовладельческого.

В «Иллиаде» речь идет о музыке в быту (трудовые, свадебные, похоронные песни), герои поэмы сами поют, играют на форминксе и пляшут. В «Одиссее» говорится о певцах-сказителях, слагателях эпоса. Они выделялись из среды народных музыкантов и пользовались большим почетом в обществе.

Наиболее широкого развития музыка античной эпохи достигла в Греции, которая представляла собой союз городов государств (полисов), сохранивших политическую самостоятельность.

Для свободных граждан (не рабов) Афин, Спарты и других городов обучение музыкальному искусству было обязательной составной частью образования. Музыка придавалось государственное значение.

Организация музыкальной жизни была более открытой, гласной, доступной для споров и соревнования, более демократичной по сравнению с деспотичным восточным строем. Это была рабовладельческая демократия.

В героический период Древней Греции было очень популярно искусство странствующих певцов-сказителей – аэдов и рапсодов. Они воспевали подвиги героев. Свое пение сказители сопровождали игрой на древнем струнном инструменте – форминксе, струны которого натягивались поперек выделанного черепашого щита.

В музыкальном искусстве греков преобладали вокальные жанры. Инструментальное сопровождение дублировало вокальную партию. Пели, как правило, в унисон. В профессиональной музыке были более распространены мужские хоры.

Основными инструментами, на которых играли в Древней Греции, были струнные щипковые – лира, форминга и кифара; духовые – сирикс (флейта Пана) и авлос (инструмент, напоминающий гобой).

В V веке до н.э. родилась афинская трагедия. Это был своего рода патриотический отклик на греко-персидскую войну. В ее основе лежали высокие идеи гуманизма и любви к родине. Родоначальник трагедии – поэт Фре них из Метилены. Сочиненные им мелодии пользовались большой популярностью в народе. Героями трагедии были, как правило, люди сильные духом, преданные своей родине. Музыка в них занимала значительное место: герои пели под инструментальное сопровождение. Трагедии писали Эсхил, Софокл, Аристотель, Еврипид.

Постановки трагедий рассматривались как общественные празднества и носили относительно широкий демократический характер: театр посещался всеми гражданами, которые получали для этого государственное пособие.

Трагические представления в V веке были итогом длительного развития искусства, связанного с культом Диониса.

Значение древнегреческой трагедии для последующих веков связано с ее эстетической сущностью в целом, с ее синтетическим характером и драматургической концепцией. Она стала своего рода образцом для музыкальной драмы эпохи Ренессанса, идеалом для реформ Глюка, ею вдохновлялись драматурги и композиторы различных времен.

К началу VI века до н.э. выдвинулось лирическое направление в музыкально-поэтическом искусстве Древней Греции. Само слово «лирика» ведет происхождение от лиры, игрой на которой поэты сопровождали пение своих стихов. К лирической поэзии тогда относились элегии, гимны, свадебные песни.

Важнейшая часть теории музыки «Учение о ладах», развивалась в Древней Греции в течение многих веков и была подытожена прославленным александрийским ученым Клавдием Птолемеем во II в. н.э.

В наше время музыковеды сделали вывод, что учение греков о человечности музыки, о ее познавательном и нравственно-воспитательном значении, о ее акустических, гармонических, ритмических закономерностях, о синтезе искусств и сами музыкально-теоретические понятия и термины – «музыка», «мелодия», «гармония», «ритм» и другие – все это стало достоянием музыкальных культур многих стран и народов.

РИМ. Жизнь Римской Империи была очень музыкальной. Музыкой обставлялись пышные зрелища, создавались огромные оркестры. Очень популярны были концерты музыкантов виртуозов. Сочинялась музыка к стихам Овидия, Горация, Катулла.

В Древнем Риме во II веке н.э. жил знаменитый греческий певец-виртуоз Мезомед, создатель прекрасных гимнов.

ВИЗАНТИЯ возникла в IV веке н.э. в результате деления Римской империи на Западную и Восточную. Она просуществовала более тысячи лет – до XV века.

Во время правления императора Юстиниана (VI век) Византия достигла наивысшего политического могущества, покорила и объединила огромные земли: Балканы, Малую Азию, Италию, Испанию, Северную Африку. Будучи рабовладельческой, а затем (с IX века) феодальной монархией, Византия вела захватнические войны и на Востоке, и на Западе.

Главной опорой на протяжении всего существования империи была православная церковь, объединенная с государством. Это единство светской и духовной власти способствовало широкому развитию светского искусства. Именно Византия стала преемницей античного наследия.

Профессиональное искусство играло большую роль в быту богатых византийцев при императорском дворце. Музыка составляла неотъемлемую часть придворного церемониала. Но, благодаря церковному главенству, она не была чисто светской, при дворе часто исполнялась духовная музыка.

Основные виды духовного культового пения византийская церковь унаследовала еще от раннего восточного христианства.

Простейшим видом, мало развитым в музыкальном и художественном плане, было молитвенное чтение нараспев, особенно распространенное среди монашества.

Более развитым, мелодически и эмоционально, было псалмодическое пение.

Самым инационально богатым и жизненным видом церковного пения являлись тропари, с X века именуемые стихирами. Это музыкально-поэтическая импровизация на библейские сюжеты. Они исполнялись между основными молитвами и псалмами, образуя вместе с ними общую композицию. Тропари сочинялись в народных ладах и по мелодическому складу были близки народной музыке.

Мирская песенность народного происхождения все сильнее проникала в церкви Византии и в VI-VII веках достигла высокого расцвета в творчестве выдающихся мастеров мелодов. Их любимым жанром стала хвалебная песнь – гимн. В этом жанре сочиняли еще в Древней Греции, Китае, Вавилоне. Основываясь на древнем опыте, поэты гимнотворцы Бардезан, Ефрем Сирин и другие создали песенную школу. Последователем Ефрема Сирина был знаменитый лирический поэт и мелод из Бейрута Роман Сладко – певец (конец V – начало VI века). Гимнические произведения, созданные Романом Сладкопевцем, назывались кондаками. По образному содержанию это были лирико-философские поэмы.

В VII веке Андреем Критским создается новый гимнический жанр канон. Каноном в Византии называлась сложная гимническая композиция, состоящая, как и кондак, из нескольких частей.

Строфы канона объединялись в песни, которых было от 2 до 9. Части его были посвящены различным религиозным легендам, в отличие от единой тематики кондака. В мелодическом плане каноны иногда уступали кондакам, по своему складу они зачастую приближаются к речитативу.

Постепенно одноголосные гимны приобретают новые черты: появляются иногда выдержанные басы, вокруг основной мелодии возникают сопровождающие голоса. В этот период творил важнейший гимнист Иоанн Дамаскин (700-760 гг.). Он был не только высокоталантливым, вдохновенным поэтом и певцом-мелодом, но и одним из наиболее авторитетных музыкальных теоретиков. Подытожив и обобщив практику гимнотворчества, Иоанн Дамаскин оставил после себя знаменитый «Октоих» – свод гимнов.

Вскоре после Иоанна Дамаскина начинается упадок профессионального музыкального искусства.

Из Византии в Европу пришло гимническое пение, орган, некоторые другие виды инструментальной музыки. Однако, вместе с профессиональным новаторством, Византия старалась уничтожить национальную самобытность поработенных народов и насадить свою культуру.

ВЕЛИКИЕ МУЗЫКАНТЫ МИРА

Мы начинаем с рассказа о Бахе не потому, что до Баха не было известных композиторов. Они были в разных странах и в XVI, и в XVIII веках. Но большинство композиторов не выходило за рамки церковной музыки. И.С.Бах оказался гигантом в музыке, настолько ушел вперед от своих современников, что вот уже два с лишним столетия его музыка служит источником вдохновения для крупнейших музыкантов.

Музыка Баха родилась в первой половине XVIII века, когда начался бурный расцвет профессиональной светской музыки, когда уже сложились такие музыкальные жанры, как опера, оратория, увертюра, сюита, соната и др. В XVII веке центром музыкальной культуры была Италия. Самым популярным жанром – итальянская опера.

В начале XVIII века немецкие композиторы Бах и Гендель дали миру музыку, которая была полной противоположностью итальянской, музыку глубоких раздумий, страстных чувств, теплой задушевности. Они открыли новые формы музыкальных произведений. Бах и Гендель создали самобытные, национальные мелодии.

В конце XVIII века сложилась другая национальная школа в Австрии. Гайдн и Моцарта называют «венскими классиками». С венской классической школой связано начало расцвета симфонической музыки. Рядом с «венскими классиками» – великан среди великанов – Бетховен.

XIX век был веком расцвета национальных музыкальных школ во многих странах Европы. Россия дала миру Глинку, Чайковского, Мусоргского, Скрябина; Германия – Шумана, Брамса, Вагнера; Австрия Шуберта; Франция – Берлиоза, Италия – Россини, Верди; Чехия Сметану, Дворжака; Норвегия – Грига; Польша – Шопена, Мо-

нюшко; Венгрия – Листа, Эркеля...

Каждый из этих композиторов ярок и неповторим.

Итак, рассказы о композиторах начнем с Баха.

Очень давно, почти 400 лет назад, в одном из маленьких германских городов в Тюрингии жил булочник из крестьян, по имени Фейт Бах. Он был небогат, и была у него в жизни большая привязанность – музыка. Он никогда не расставался со своим любимым инструментом – цитрой. Эта страсть к музыке передавалась его сыновьям, внукам, правнукам. И почти все они стали музыкантами.

Через 200 лет в Тюрингии Бахов музыкантов было так много, что люди стали называть Бахами всех, кто был причастен к музыке.

В роду Бахов не было богачей и лентяев. Все они упорным трудом пробивали себе дорогу в жизнь.

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685 – 1750)

И.С. Бах родился в 1685 году в немецком городке Эйзенахе. Первые навыки игры на скрипке он получил от отца, скрипача и городского музыканта. Мальчик имел превосходный голос и пел в хоре. Никто не сомневался в его будущей профессии музыканта.

Девяти лет он остался сиротой, и его воспитателем стал старший брат, служивший церковным органистом в городе Ордруфе. Он определил мальчика в гимназию и продолжал обучать его музыке. Это был сухой, не чуткий человек. Такими же однообразными и скучными были и его занятия. Для музыкального мальчика это было мучительно. Поэтому еще в десятилетнем возрасте он стремился к самообразованию. Пятнадцати лет И.С. Бах решил начать самостоятельную жизнь. В 1703 году он закончил гимназию и получил право поступить в университет, но учиться не смог, так как нужно было добывать средства к существованию.

В течение всей жизни Бах несколько раз переезжал из города в город, меняя место работы, но почти везде было унижительное, зависимое положение. Несмотря на это, его никогда не покидало стремление к новым знаниям, к совершенствованию. Он постоянно изучал музыку не только немецких, но также и композиторов других стран. Не упускал случая и лично познакомиться с выдающимися музыкантами. Прекрасно познав музыку композиторов других стран, он не стал им слепо подражать. Обширные и глубокие знания помогали ему совершенствовать и отшлифовывать свое

композиторское мастерство.

Талант Себастьяна Баха не ограничивался областью композиции. Он был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. И если как композитор Бах не получил признания при жизни, то в импровизациях за органом его мастерство было непревзойденным.

С 1708 года Бах жил в Веймаре и служил придворным музыкантом и городским органистом. Здесь он создал свои лучшие органные сочинения. Эти произведения значительны и глубоко по содержанию, грандиозны по своим масштабам, звучности, совершенны по мастерству.

В 1717 году Бах с семьей переезжает в Кетен. Здесь он, главным образом, пишет клавирную и оркестровую музыку. При дворе принца Кетенского не было органа, и в обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине. Все свободное время Бах отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собой, после органных сочинений, вершину в его творчестве.

В наше время инвенции и сюиты Баха стали обязательными пьесами в программах музыкальных школ, училищ, консерваторий.

Из Кетена в 1723 году Бах переезжает в Лейпциг на должность кантора (руководителя хора) певческой школы при церкви святого Фомы.

На протяжении всей жизни он создавал произведения, поразительные по своему глубокому содержанию и внутреннему богатству.

В Лейпциге Бах создал свои лучшие – вокально-инструментальные композиции.

Сочинения, созданные в лейпцигский период, по своему художественному значению представляют собой третью, самую высокую вершину творчества композитора.

Одно из величайших творений Баха, месса си минор сопоставима лишь со «Страстями по Матфею». Эти два произведения роднят неизмеримая глубина философской лирики, воплощенной через духовный текст, монументальность масштабов, огромная эмоциональная сила.

Концепция мессы типична для эпохи Баха, но в ее богатом художественном содержании каждое поколение находит нечто свое.

Сыновья Баха оказались талантливыми музыкантами и еще

при жизни отца стали известными композиторами.

Последние годы жизни композитора были омрачены серьезной болезнью глаз. После неудачной операции Бах ослеп. Но и тогда он продолжал сочинять.

Большинству произведений Баха присущ полифонический склад. «Полифония» – греческое слово, в переводе на русский язык означает «многоголосие». Каждый голос в полифонической музыке мелодически самостоятелен, поэтому все голоса выразительны и напевны.

Музыка полифонического склада существовала задолго до Баха. Выдающимися мастерами полифонического искусства были итальянский композитор и органист Фрескобальди, немецкий композитор, органист и клавесинист Фробергер. Но в творчестве Баха полифония достигла наивысшего художественного совершенства. Полифонический склад легко проследить во многих инвенциях композитора. В первой инвенции до мажор и в восьмой инвенции фа мажор, несмотря на то, что она совсем иного рода. Позднее композитор сочинил еще пятнадцать пьес, но уже не в двух, а трех-словном изложении, назвав их «симфониями».

Полифоническое мастерство великого Баха вызывает удивление не только изобретательностью и разнообразием тематического развития, но и глубокой выразительностью музыки, основанной часто на развитии одной темы.

Кроме этого, Бах написал шесть «Французских» и – шесть «Английских» сюит, а также шесть партит, сходных по своему строению с сюитами.

В переводе с французского слово «сюита» означает «ряд», «последовательность». Во времена Баха сюита представляла собою музыкальное произведение, которое состояло из ряда самостоятельных пьестанцев.

Основу сюит составляли четыре танца: алеманда, куранта, сарабанда и жига. Между сарабандой и жигой обычно вставлялись дополнительные танцевальные пьесы: менуэт, гавот, бурре и другие. И, несмотря на самостоятельность каждой части, сюита воспринимается как единое музыкальное произведение. Умеренные и медленные танцы чередуются с быстрыми. Такая закономерность объединяет их в одно целое.

Среди клавирных произведений Баха огромную художествен-

ную ценность представляют 48 прелюдий и фуг. Например, прелюдия и fuga до минор. Ее отличает четкий и энергичный ритм, быстрый темп и единообразная фактура. Именно такой, непрерывно текучий, характер движения присущ прелюдиям полифонического склада.

Органнх произведений композитор написал огромное количество. Среди них хоральные прелюдии, хоралы, фантазии, токкаты, прелюдии и фуги, сонаты, обработки концертов других композиторов.

Хоральных обработок Бах создал свыше 150. Хорал – это старинное духовное песнопение, основанное на народных немецких мелодиях. Исполнение народных напевов в церкви постепенно ослабило живость и яркость этих напевов. Баху удалось вернуть мелодиям первоначальную силу их выразительности.

Оркестровая музыка. С присущей ему пытливостью Бах следил за развитием оркестровых жанров своего времени, отдавая должное итальянским и французским мастерам. В оркестровой музыке композитора представлены и жанр концерта, зародившийся и развивавшийся в Италии, и жанр сюиты, любимый французскими композиторами. Конечно, оба эти жанра приобрели в трактовке Баха немецкие национальные черты, но вместе с тем в них тонко выражены традиции итальянской и французской музыки.

Так, все оркестровые сюиты начинаются с большой увертюры французского типа, состоящей из контрастных разделов. За ней следует ряд танцев, среди которых иногда именно французские (бурре, гавот, менуэт) оттесняют привычные четыре старинных танца (алеманду, куранту, сарабанду, жигу).

Результатом изучения опыта итальянской музыки явились «Бранденбургские концерты», созданные Бахом в Кетене. В них проявилось то предпочтение, которое Бах отдавал типам концертов Вивальди: трехчастной композиции *concerto grosso* и сольного концерта. В этом выразилось безошибочное художественное чутье композитора, его вкус к новому: музыка Вивальди открыла самые широкие перспективы, захватывала смелыми исканиями.

В «Бранденбургских концертах» Бах использовал самые важные общие принципы, сложившиеся у итальянских мастеров, но придал им облик немецкий и, что еще существеннее, баховский. Концерты

написаны в 1721 году по заказу маркграфа Бранденбургского.

«Бранденбургские концерты» – сочинения типа *concerto grosso*. Однако трактовка этого жанра в разных концертах индивидуальна: в каждом имеется своя, отличная от остальных солирующая группа, или она вообще отсутствует (в двух концертах из шести). По традиции немецкой музыки Бах сочетает в группе солистов струнные и духовые инструменты. Различие составов солистов придает каждому из шести «Бранденбургских концертов» особый, неповторимый тембровый облик: то более светлый, то затемненный, то легкий, прозрачный, то густой и плотный. Одни концерты звучат более архаично, другие – более ново.

В этих концертах Бах опирается в основном на новый для его эпохи тип трехчастного цикла. Исключения составляют первый четырехчастный и третий двухчастный концерты. Трехчастная композиция заключала в себе важные для того времени черты, неоднократно контраст сочетался в ней с законченностью целого.

ЙОЗЕФ ГАЙДН (1732 – 1809)

Йозеф Гайдн – великий австрийский композитор. Подобно музыке Глинки, Бетховена, Чайковского произведения Гайдна стали достоянием людей всего мира. Гайдн прожил долгую жизнь, он был современником Моцарта, Бетховена, юного Шуберта. Им написано огромное количество – произведений: свыше 100 симфоний, более 70 струнных квартетов, 52 сонаты для фортепиано, свыше трех десятков опер и много другой музыки для различных инструментов. Из этого богатого наследия – лучшими произведениями оказались симфонии, квартеты и сонаты для фортепиано.

Гайдна называют «отцом» симфонии и квартета. До Гайдна немало было написано и сонат, и симфоний и квартетов. Но только в творчестве Гайдна эти жанры становятся классическими¹. В своей музыке Гайдн широко использовал народные мелодии. Его произведениям присущи – светлый, жизнеутверждающий характер, стройность и уравновешенность формы. Это и дало право называть музыку Гайдна классической. А поскольку жизнь Гайдна прошла близ Вены и в Вене, Гайдна называют венским классиком. Это – же право называться венскими классиками получили и два великих

¹ В переводе с латинского «классический» означает «образцовый»

младших современника Гайдна – Моцарт и Бетховен.

Йозеф Гайдн родился в деревне Рорау, расположенной недалеко от столицы Австрии Вены. Отец его был простой ремесленник. В свободное от труда время – в домике Гайдна собирались любители музыки, чтобы попеть и потанцевать, а главное – послушать пение гостеприимного хозяина, который аккомпанировал себе на арфе.

Благодаря своим выдающимся музыкальным способностям – мальчик попал сначала в церковный хор небольшого городка Гайнбурга, а затем в хоровую капеллу при кафедральном (главном) соборе св. Стефана в Вене. Пение в хоре было для Гайдна очень хорошей, но единственной школой.

Когда у Гайдна стал ломаться голос и он не смог – больше петь – в хоре, его бесцеремонно уволили. Для юноши началась – самостоятельная жизнь, полная невзгод и лишений, а главное – непрерывного и упорного труда.

Если церковный хор был для Гайдна школой, то его последующая десятилетняя жизнь в Вене как бы горьковскими «университетами». Столько лет всех восхищавший певец очутился на улице, без денег.

Чтобы не умереть с голоду, юноша брался за любую работу музыканта: давал за гроши – уроки музыки, играл на скрипке на праздничных вечерах, а иногда и просто на больших дорогах. По заказу он сочинил несколько своих первых крупных произведений. Это музыкальная комедия с веселым названием «Новый хромой бес», квартеты (произведения для двух скрипок, альты и виолончели), симфонии. Но все эти заработки были случайными. Гайдн понимал: чтобы стать композитором, нужно много и упорно учиться. Поэтому, как бы трудно ему не приходилось, он учился и учился.

Под крышей, на холодном чердаке, где ютился Гайдн, на старом разбитом клавиноде он изучал произведения прославленных композиторов. А народные песни! Сколько он их переслушал, бродя днем и ночью по улицам Вены. В то время была богата песнями. Тут и там звучали самые различные народные напевы: австрийские, венгерские, чешские украинские, хорватские, тирольские. Поэтому не случайно произведения Гайдна пронизаны этими чудесными мелодиями, в большинстве своем веселыми и жизнерадостными. Таковы были условия жизни и работы молодого композитора. Таков был путь, пройдя который, Гайдн достиг мастерства.

В 1761 году молодой, но уже довольно известный в Вене ком-

позитор был приглашен богатым венским князем Эстергази руководить капеллой. Недалеко от Вены, в небольшом венгерском городке Эйзенштадте Гайдн провел тридцать лет в должности капельмейстера (дирижера). Одна за другой появлялись оперы, а также симфонии среди которых «Медведь», «Детская», «Школьный учитель».

Мастерство Гайдна с годами достигло совершенства. Его музыка неизменно вызывала восхищение многочисленных гостей Эстергази. Имя композитора стало широко известно и за пределами его родины – в Англии, Франции, России.

Несмотря на зависимое положение слуги, уйти со службы Гайдн не мог. В то время музыкант имел возможность работать только в придворных капеллах или руководить церковным хором. До Гайдна еще ни один композитор не решался на независимое существование. Не рискнул расстаться с постоянной работой и Гайдн.

В 1791 году, когда Гайдну было уже около 60 лет, умер старый князь Эстергази. Его наследник, не питавший большой любви к музыке, распустил капеллу. Но и ему было лестно, чтобы композитор, ставший известным, числился его капельмейстером. Это вынудило молодого Эстергази назначить Гайдну пенсию, достаточную для того, чтобы «его слуга» не поступал на новую службу.

Гайдн дал согласие на предложение поехать с концертами в Англию. Ново и необычно было все для Гайдна в Англии. Концерты, в которых он дирижировал своими произведениями, проходили с триумфальным успехом.

Гайдн дважды посетил Англию. За эти годы композитор написал свои знаменитые двенадцать «Лондонских симфоний». Талант его достиг наивысшего расцвета. Глубже и выразительнее зазвучала музыка, серьезнее стало содержание, богаче и разнообразнее краски оркестра.

«Лондонские симфонии» и оратории были вершиной творчества Гайдна. После ораторий он уже – почти ничего не написал. Слишком напряженно прошла жизнь. Силы его иссякли.

Последние годы композитор провел на окраине Вены, в маленьком домике. Тихое и уединенное жилище посещали почитатели таланта композитора. Беседы касались прошлого. Особенно любил вспоминать Гайдн свою молодость – тяжелую, трудовую, но

полную смелых, настойчивых поисков.

Умер Гайдн в 1809 году и похоронен был в Вене. Впоследствии его останки перенесены в Эзейнштадт, где он провел так много лет своей жизни.

Симфоническое творчество. В творчестве Гайдна окончательно сформировался симфонический цикл. Симфония – произведение циклическое. Слово «цикл», «цикличность» означает многочастность произведения. Из нескольких частей состоят сонаты, симфонии, квартеты, квинтеты, концерты, трио. В отличие от небольших пьес, песен, танцев, выражающих обычно какое-то одно настроение, циклическое произведение передает различные чувства, мысли и настроения.

Слово «симфония» древнегреческого происхождения, – оно означает, как уже упоминалось, «созвучие», «согласие». Долгое время симфонией называли любое благозвучное сочетание звуков.

Позднее это слово приобретало различные значения. Так симфонией называли и вступление к оркестровой танцевальной сюите, и оркестровые вступления в операх. В самостоятельное произведение симфония превратилась в XVIII веке. Наиболее важная роль в формировании этого жанра принадлежит чешским композиторам так называемой «мангеймской школы» – музыкантам симфонического оркестра в немецком городе Мангейме.

Длительный путь развития прошел жанр симфонии в творчестве Гайдна. И лишь его зрелые симфонии получили наиболее совершенную, классическую форму и окончательно оформились в четырехчастный цикл с определенной последовательностью частей.

Первая часть симфонии идет в быстром темпе и звучит чаще всего энергично, взволновано. Вторая часть – медленная. Ее музыка передает лирическое настроение человека. То светлое и умиротворенное, то печальное или сосредоточенное. Третья часть – менуэт. Уже самое название говорит о ее танцевальном, оживленном характере. Минуэт – один из самых любимых танцев эпохи Гайдна. Введение в симфоническую музыку свидетельствует о его популярности. Четвертая часть, или финал, последняя, заключительная часть произведения. Здесь вновь возвращается быстрый темп. Очень часто финал имеет танцевальный характер и передает ликующее праздничное настроение.

Так строил свои симфонии Гайдн, а также и его великие со-

временники – Моцарт и Бетховен. Композиторы следующих поколений продолжали развивать традиции классической симфонии. Расширяя и обогащая ее содержание и форму.

Симфония рассчитана на массовую аудиторию. Это вызвано большим масштабом произведения, силой звучания, т.к. исполнителем симфонии является симфонический оркестр.

Состав симфонического оркестра также установился в творчестве Гайдна. Его основу составляют четыре группы инструментов.

В струнную ведущую группу оркестра входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

Деревянную группу составляют флейты, гобои, кларнеты, фаготы.

Группа медных духовых инструментов у Гайдна состоит из валторн и труб.

Из ударных инструментов Гайдн использовал в оркестре только литавры.

В творчестве последующих композиторов состав симфонического оркестра значительно расширяется за счет, главным образом, медных духовых инструментов.

Симфония ми-бемоль мажор – одна из двенадцати «Лондонских симфоний». Она начинается с тремоло литавр, поэтому вся симфония получила название «Симфонии с тремоло литавр».

Симфония имеет светлый жизнерадостный характер. Ее темы близки народным немецко-австрийским и хорватским мелодиям.

В симфонии четыре части. Первая часть – быстрая, *Allegro con spirito* (быстро с воодушевлением). Вторая часть медленная, *Andante* (неторопливо). Третья часть – оживленный менуэт. Четвертая часть – финал, *Allegro con spirito*.

У Гайдна установилась не только последовательность частей симфонии. Определились также характер и строение (или форма) каждой части.

Форма первой части в симфониях получило название сонатного аллегро (поскольку она обычно пишется в темпе аллегро) или сонатной формы. **Первая часть** симфонии ми-бемоль мажор начинается с медленного вступления. После тремоло литавр, напоминающего отдаленный раскат грома, звучит приглушенная. Несколько таинственная тема.

Вступление оттеняет веселую и подвижную музыку *Allegro*, в ос-

нове которого лежат две разные по характеру темы. Их изложение, а затем развитие и повторение составляют содержание первой части.

Первая тема (главная партия) имеет танцевальный характер.

Вторая тема, или тема побочной партии, тоже танцевальная. Для симфонии Гайдна не типично резкое различие между главной и побочной партиями. В седьмой «Лондонской симфонии» ре мажор главная и побочная партии даже одинаковы. Побочная партия в симфонии ми-бемоль мажор отличается изяществом, легкостью звучания. Она изложена в иной тональности – си-бемоль мажор. Вальсовый аккомпанемент придает музыке большую мягкость, звучность, а звучность гобоя новую окраску.

Изложение двух различных по характеру тем составляет первый раздел сонатного аллегро, его экспозицию.

Второй раздел сонатного аллегро называется разработкой. Здесь развиваются обе темы экспозиции и тема вступления.

Третий раздел сонатного аллегро – реприза. В том же порядке, как и в экспозиции, следуют главная и побочная партии. Все темы в репризе звучат в основной тональности.

После быстрой и веселой, полной контрастов первой части, **вторая часть** Andante вносит ускорение. Это вариации на две темы. Вариациями называется такая форма произведения, где вначале звучит тема, а затем она повторяется несколько раз в измененном (варьированном) виде. Вариации на две темы называются двойными вариациями.

Первая тема взята Гайдном из народной хорватской песни. Тема повествовательного характера, она звучит неторопливо и спокойно.

Вторая тема имеет маршевый бодрый, волевой характер.

Несмотря на различие между темами, их многое объединяет.

Затем следуют вариации, поочередно на первую и на вторую темы. Интересно, что вариации на минорную, распевную тему звучат все более напряженно, взволнованно, а вариации на маршевую – мажорную тему приобретают черты мягкости. Певучести. Таким образом, контраст, заложенный в темах, сглаживается. Особенно это заметно в коде, где энергичный мотив второй темы звучит плавно и легко.

В **третьей части** – менуэте – Гайдн сочетает изящество и гибкость, свойственные этому танцу, с подчеркнутым, чеканным ритмом – чертами, присущими его исполнению в народе.

Средняя часть, трио, построена на арпеджированных пассажах. Образующих ровное и непрерывное движение. Трио звучит очень тихо, мягко и плавно.

Финал возвращает нас празднично-танцевальному настроению первой части. Но здесь уже нет тех контрастов. Которые вызывали напряженность музыкального развития в начале симфонии.

Основу финала составляет быстрая танцевальная мелодия близкая народной хорватской песне. Мелодия звучит у струнной группы оркестра на фоне ходов валторн, напоминающих призывные звуки лесного охотничьего рога (отсюда и название валторны: *Waldhorn*, что по-немецки означает «лесной рог»).

Такова симфония Гайдна «с тремоло литавр». Все четыре части симфонии тесно скреплены между собою единым праздничным настроением музыки, основу которой составляют танцевальные мелодии народного склада.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ (1756 – 1791)

Жизнь гениального австрийского композитора удивительна и необычна. Его яркий неординарный талант, постоянное творческое горение дали совершенно поразительные, единственные в своем роде результаты. Моцарт прожил всего 36 лет. Несмотря на непрерывную концертную деятельность, начавшуюся с шестилетнего возраста, он создал за это время очень много произведений. Моцартом написано около 50 симфоний, 19 опер, сонаты, квартеты, квинтеты, реквием и другие произведения различных жанров.

Поразительный талант Моцарта, его ранняя смерть привлекали внимание не только современников композитора. Великий Пушкин написал маленькую трагедию «Моцарт и Сальери», а композитор Римский-Корсаков по этой трагедии создал оперу. Произведения Моцарта звучали в концертах, различных конкурсах, обязательны в программах музыкальных школ, училищ, институтах искусств.

Вольфганг родился в старинном, очень красивом гористом городе Зальцбурге, расположенном на берегах реки Зальцах. Отец Моцарта был образованным музыкантом, превосходным педагогом. Обнаружив талант у сына, он сразу же стал заниматься с ним. С этого же и начинается чудесное детство Моцарта.

В четыре года Вольфганг пытается сочинять концерты для клавирина! Родителям не приходилось упрашивать сына сесть за инструмент.

За это время, незаметно даже для отца, мальчик овладел игрой на скрипке и органе.

Рано созревший талант сына рождает надежду устроить жизнь более интересно и обеспеченно. Отец решает взять мальчика и его талантливую сестру в концертное путешествие. И шестилетний музыкант отправляется завоевывать мир!

Семья Моцартов посетила Мюнхен, Вену, а затем крупнейшие города Европы: Париж, Лондон, Амстердам, Гаагу, Женеву. Поездка, продолжавшаяся четыре года, превратилась в поистине триумфальное путешествие. Концерты неизменно вызывали бурю восторга, удивление и восхищение.

Программа концертов поражала своим разнообразием и трудностью. Вольфганга называли «чудом XVIII века».

Прославленная, счастливая, но уставшая семья Моцартов в 1766 году возвращается в родной Зальцбург. Но отдых длился недолго. Отец стал готовить сына к новым выступлениям. Начались новые занятия композицией, работой над концертными программами. Наряду с этим Вольфганг занимался историей, географией, рисованием. Большой интерес у него вызывала математика, тщательно изучал иностранные языки: французский, английский, латинский, итальянский.

В это время он пишет музыку. Начинает сказываться зависть и неблагоприятное отношение музыкантов к своему двенадцатилетнему сопернику. Для них Моцарт перестал быть чудо ребенком и превратился в серьезного, уже прославленного композитора. Завистники боялись померкнуть в лучах его славы. Моцарт с отцом отправляются в Италию, на родину оперы. Отец был уверен, что, покорив своим талантом итальянцев, его сын завоюет себе достойное место в жизни.

За три года (1770-1773) они посетили крупнейшие города этой страны – Рим, Милан, Неаполь, Венецию, Флоренцию. Второй раз в жизни Вольфганг переживал триумф. Концерты четырнадцатилетнего музыканта проходили с потрясающим успехом. Вновь он выступал и как клавесинист-виртуоз, и как аккомпаниатор, и как скрипач и органист. К этому прибавились его выступления в качестве дирижера, певца импровизатора. Программа концертов зачастую была целиком составлена из произведений самого исполнителя. Поразил итальянцев и фантастически тонкий слух Вольфганга, его гениальная память.

Миланский театр заказал ему оперу. И за полгода Вольфганг написал это сложное произведение, которое шло на сцене с неослабевающим успехом и привело к новому взрыву восхищения и удивления гениальным мальчиком. Моцарт получил новый заказ.

Избрание Вольфганга в члены Болонской академии было еще более необычным фактом. Впервые в истории Академии ее членом стал столь юный композитор.

За время пребывания в Италии Моцарт расширил и обогатил свои знания в области искусства. Сильные впечатления оставили у него произведения знаменитых итальянских композиторов, живописцев, скульпторов. Написанные им позже симфонии, оперы и другие произведения свидетельствуют о глубоком проникновении в характер и склад итальянской музыки.

Успехи Вольфганга превзошли все ожидания отца, и ему казалось, что он устроит судьбу своего сына и надежно обеспечит его существование. Но этим надеждам не суждено было осуществиться.

Все попытки молодого музыканта найти работу в Италии были безуспешны. Итальянцев настораживала самобытность дарования Моцарта, отступление от укоренившихся вкусов. Приходилось возвращаться домой, в унылую будничную обстановку. Моцарт был скоро забыт. Счастливое детство и юность кончились. Началась жизнь...

В 22 года вместе с матерью Вольфганг едет в Париж. Неужели во Франции не захотят вспомнить о нем? Тем более за эти годы вырос и окреп его талант. Им написано около трехсот произведений в самых различных жанрах.

Но в Париже не нашлось места для Моцарта. Его попытки устроить концерт или получить заказ остались без результата. Не перенеся лишений, заболела и умерла его мать. Моцарт был в отчаянии. Впереди его ожидало большое одиночество и ненавистная служба в Зальцбурге.

Творческим результатом поездки в Париж были пять замечательных сонат для клавесина, в которых сказалась сила и зрелость его таланта. Унизительное положение музыканта-слуги делало жизнь Моцарта в Зальцбурге невыносимой. Граф всячески унижал его, потому что почувствовал независимость мыслей, нетерпимость к грубому обращению. Продолжаться так больше не могло. И Моцарт подал прошение об отставке. Нужда и голод не пугали композитора. Освободившись от оков, он был полон сил, энергии и надежд. В 1781 году

Моцарт поселился в Вене. Так началось последнее десятилетие жизни композитора, годы наивысшего расцвета его таланта.

Он пишет музыку по заказу. Большого мастерства достиг Моцарт в операх: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». Мелодичность и красота этих опер вызвала неизменный восторг и восхищение. Покоряли и яркая выразительность, правдивость оперных персонажей. Музыка Моцарта заставляла слушателей вместе с героями опер переживать их чувства.

В течение одного лета 1788 года он написал три свои последние, лучшие симфонии. Различные по характеру, все три произведения гениальны по своей музыке. Больше композитор не возвращался к этому жанру.

Не менее значительны достижения Моцарта в области камерной инструментальной музыки.

В 1786 году состоялось знакомство двух великих композиторов Моцарта и Гайдна. Но музыку Гайдна Моцарт узнал и полюбил еще раньше. И в знак глубокого уважения к музыкальным заслугам Гайдна Моцарт посвятил ему шесть квартетов.

Гайдн был одним из немногих, кто понял и оценил всю глубину таланта Моцарта.

Произведения для клавесина (сонаты, концерты), которые Моцарт писал в изобилии, тесно связаны с его исполнительской деятельностью. Его называли первым виртуозом своего времени. Игра Моцарта отличалась проникновенностью, одухотворенностью, тонкостью. Особенно поражал современников его талант импровизатора.

Счастливо сложилась его семейная жизнь. Его жена (Констанца Вебер) была музыкальным и чутким человеком с легким, веселым характером.

С годами интерес публики к выступлениям Моцарта снизился, издание произведений оплачивалось скудно, а оперы быстро сходили со сцены. Моцарт не хотел подчиняться вкусам придворной знати, считавшей его музыку слишком серьезной и глубокой. Непонятый, он и при дворе императора числился как сочинитель танцевальной музыки, за что получал мизерную плату.

Доверчивый, отзывчивый и добрый, он всегда был готов помочь товарищу, попавшему в беду. Сам же все больше попадал в нужду.

Насыщенная творческая и исполнительская деятельность и, вместе с тем, лишения и невзгоды быстро подтачивали силы ком-

позитора.

Последним произведением Моцарта был Реквием. Реквием (от латинского слова «requiem» – «покой») – хоровое произведение траурного характера, исполнявшееся в церкви в память умершего.

Таинственные обстоятельства заказа сильно поразили воображение больного композитора. Ему казалось, что эту музыку он пишет на свою кончину.

Реквием Моцарта далеко выходит за рамки строгого церковного произведения. В величественной и трогательной музыке композитор передал глубокое чувство любви к людям.

Создание Реквиема отняло у Моцарта последние силы, и он уже не мог присутствовать на представлении своей последней оперы «Волшебная флейта», которая с блестящим успехом исполнялась в то время в Вене. Директор театра делал огромные денежные сборы, но о композиторе забыл.

Моцарт был похоронен в общей могиле для бедняков, след которой вскоре затерялся. Так печально закончилась жизнь великого австрийского композитора.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН (1770 – 1827)

Более двухсот лет прошло с тех пор, как родился великий немецкий композитор Людвиг Ван Бетховен. Могучий расцвет бетховенского гения совпал с концом XVIII (французская революция) – началом XIX столетия. В творчестве Бетховена классическая музыка достигла своей вершины. Он сумел показать в своей музыке, что творцом преобразований является народ. Впервые в музыке с такой силой были выражены героические стремления народа.

Бетховен родился в небольшом городке Бонне, в музыкальной семье. Музыка Бетховена обучал отец, нечуткий, жестокий и черствый человек. Слава Моцарта не давала покоя отцу.

В восемь лет мальчик дал первый концерт в Кельне, затем в других городах. Развлечения отца требовали денег, поэтому мальчик в десять лет вынужден был оставить школу и поступить на работу в придворную капеллу в качестве органиста. Измученная лишениями и невзгодами мать заболела и умерла.

В 1782 году произошло счастливое событие в жизни Людвига. Он познакомился с Христианом Нефе. Прекрасный педагог, композитор и органист сразу распознал в мальчике замечательного музы-

канта, сумел понять своеобразие его таланта. Талант композитора, наконец, получил должную поддержку. По совету Нефе Людвиг много читал, изучал языки.

Окрепнув, как композитор и пианист, Бетховен в 1787 году едет в Вену, чтобы встретиться с Моцартом, услышать его советы. Моцарт был поражен смелостью и богатством фантазии юноши, необычайной манерой исполнения, бурной, порывистой. Он воскликнул, обращаясь к присутствующим: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!»

После смерти матери юноша вынужден был принять на себя заботы о семье. Людвиг стал служить в оперном театре. Начались суровые будни, тяжелая, полная труда и лишений юность. В редкие минуты отдыха он бродил по живописным окрестностям Бонна. Красота лесов, долин, тихих берегов Рейна вызывала у него слезы восторга.

В эти годы складываются его взгляды на жизнь, отношение к людям. Большую роль сыграли занятия в университете. Как раз в это время (1789 год) во Франции свершилась революция. Высокие стремления восставшего народа нашли в душе Бетховена горячий отклик. Заветам революции он остался верен всю жизнь. Он был полон сил и смелых замыслов. Энергия его ищет выхода в новых сочинениях, в концертной деятельности.

Встреча с Гайдном укрепила в нем решение ехать в Вену учиться. Двадцатилетним юношей в 1792 году композитор переехал в Вену, где жил до конца своих дней.

В то время Вена была одним из наиболее крупных музыкальных центров не только Австрии, но и всей Европы.

Вскоре имя Бетховена получило известность. Сначала как пианиста, затем как композитора. Бурная, стремительная и порывистая музыка «Патетической» и «Лунной» сонат, грандиозная сила и мощь «Героической симфонии» говорили о каких-то новых чувствах, новых замыслах, порой оставшихся еще непонятными, но потрясавшими и покорявшими слушателей. Имя Бетховена встало в один ряд с венскими классиками – Гайдном и Моцартом.

Внешний облик Бетховена (без парика, с гривой густых черных волос, с упрямо сдвинутыми бровями и сжатыми губами) выделял его среди постоянных посетителей богатых гостиных, отличавшихся изысканно вежливыми манерами.

Бетховен часто был резок в обращении с богатыми вельможами, не переносил их, часто высокомерного или снисходительного, отношения к музыке, за которым скрывались невежество и ограниченность.

Бетховен был твердо уверен, что ум и трудолюбие выше знатности и богатства.

Но друзья композитора знали и другого Бетховена – веселого и отзывчивого. Подобно Моцарту, Бетховен часто терпел нужду и лишения.

Трагедией его жизни была глухота. Признаки болезни он почувствовал в 28 лет. Из борьбы со своим недугом композитор вышел еще более сильным. Он сказал: «Я схвачу судьбу за глотку и не позволю, чтобы она меня сокрушила».

Но болезнь заставила его сторониться и друзей, сделала замкнутым.

1802 год стал переломным в его творчестве, наиболее плодотворным. Приходит зрелость таланта, начинается бурный расцвет творчества.

Одна за другой следуют симфонии. Среди них – знаменитая «Героическая» (№ 3), грандиознейшая из сонат – «Аппассионата», прославленная «Крейцера соната» для скрипки и фортепиано. В эти же годы были созданы фортепианные концерты, квартеты и, наконец, героическая опера «Фиделио».

Однако были произведения иного рода. Среди них «Пасторальная» симфония, соната для фортепиано «Аврора».

К Бетховену приходит всемирная известность и уважение. Он полон энергии, сил, радужных надежд. Лучшие годы!

Но неудачи приближались. Материальные затруднения становились с годами ощутимее. Сословные предрассудки общества не дали ему возможности создать семью. Графиня Тереза Брунsvик не стала его женой. Он глубоко страдал. А усилившаяся глухота делала его все более замкнутым и одиноким.

Бетховен стал писать значительно меньше. Это фортепианные сонаты, песни (цикл «К далекой возлюбленной»).

Но нужда, болезни, одиночество не сломили волю и мужество этого великого человека.

В 1824 году появляется «Торжественная месса» – хоровое произведение духовного содержания на латинском языке, а вслед за ней – грандиознейшее произведение, венец всего творчества –

девятая (последняя) симфония.

И на склоне дней Бетховен остался верен заветам своей юности. В финале симфонии звучат слова из стихотворения Шиллера «К радости»:

Радость, юной жизни пламя!

Новых светлых дней залог.

Величественная, могучая музыка финала симфонии, напоминающая гимн, призывает народы всего мира к объединению, счастьем и радости.

После тяжелой болезни печени великий композитор умер, когда возле него не было никого из родных. Похороны превратились в грандиозную манифестацию. Так еще при жизни его музыка покорила сердца людей.

«**Патетическая соната**» (№ 8) написана в 1798 году. «Патетическая» (от греческого слова «pathos» – «пафос») означает «с приподнятым, возвышенным настроением».

Это название относится ко всем трем частям сонаты, хотя «приподнятость» выражена в каждой части по-разному. Соната была встречена современниками как необычное, смелое произведение.

Первая часть написана в быстром темпе и напряженна по своему звучанию.

Вторая часть – глубокое размышление о чем-то серьезном и значительном. Эта часть удивительна по своим краскам, напоминающим звучание инструментов оркестра.

Третья часть – финал. Стремительная взволнованная музыка роднит ее с первой частью, но здесь нет мужественного, волевого напора.

Что же нового внес Бетховен в «Патетическую» по сравнению с сонатами Гайдна и Моцарта? Прежде всего, стал иным характер музыки, отразивший более глубокие, значительные мысли и переживания человека. Сопоставление резко контрастных тем, особенно в первой части. «Патетическая» имеет значительно больший объем, чем сонаты Гайдна и Моцарта, она дольше длится по времени.

Симфоническое творчество. Симфония – это самый серьезный и ответственный жанр оркестровой музыки. Бетховенские симфонии возникли на почве, подготовленной всем ходом развития инструментальной музыки XVIII века, особенно его непосредст-

венными предшественниками – Гайдном и Моцартом.

Большая роль в развитии симфонии принадлежала опере, драматургия которой оказала существенное влияние на процесс драматизации симфонии.

Принципы оперной драматургии, примененные к симфонии, способствовали углублению контрастов и укрупнению общего плана симфонии.

Грань между симфоническим искусством Бетховена и симфонией XVIII века проведена, прежде всего, тематикой, идейным содержанием, характером музыкальных образов. Бетховен широко и свободно раздвигает границы своих симфоний. Так Allegro «Героической» почти в два раза превышает Allegro самой большой из симфоний Моцарта «Юпитер».

Высоким сознанием ответственности художника можно объяснить тот факт, что композитор до тридцати лет не решался писать симфонии. Теми же причинами, по-видимому, вызваны медлительность, суровая избирательность, напряжение, с которым он отделял каждую тему. Любое симфоническое произведение Бетховена – плод долгого многолетнего труда: «Героическая» создавалась в течение полутора лет, «Пятую» Бетховен начал в 1805 и закончил в 1808 году, а работа над «Девятой симфонией» растянулась почти на десять лет.

Пятая симфония, до минор. Идея пятой симфонии – это героическая борьба за счастье человека и человечества.

Предельно лаконично, как эпиграф, звучит основная тема с резко стучащим ритмом: «Так судьба стучится в дверь». Она воспринимается как символ зла, трагически вторгающегося в жизнь человека, как препятствие, требующее невероятных усилий для преодоления.

Подобно оперному лейтмотиву, ритмическая фигура, образующая тему, проходит через все части симфонии, видоизменяясь по ходу развития.

Первая часть очень монолитна и собрана. Энергия, заложенная в грозных ударах темы, которыми начинается первая часть, направляет стремительный бег главной партии, в которой интонации лейтмотива приобретают мятежную взволнованность.

В первой части симфонии, как в первом акте драмы, раскрывается, но не исчерпывается острейший конфликт. Исход напряжен-

ной драматической борьбы еще не ясен.

Вторая часть – медленно-задумчивая. Две темы, на которых строятся вариации этой части, схожи с характером. Неторопливой поступью.

Третья часть – это последний подступ к вершине. Борьба за взятие ее становится острее, драматичнее. В новом варианте звучит знакомая тема судьбы, еще более властно и категорично. Внутренняя ритмическая структура усложнена, вместо прежнего унисона мотив гармонизован.

Серьезный перелом в этой сложной борьбе наступает в трио, которое вносит мужественно-радостный контраст. Здесь явственно проступает элемент танцевальности, тему ведут контрабасы и виолончели.

Четвертая часть – финал. Это праздничный – триумфальный марш. Здесь нет противопоставлений, контрастов. Все темы характеризуют высочайший героический подъем.

Перед репризой еще раз появляется четырехзвучный ритмический мотив: воспоминание о прошлом оттеняет торжествующую радость настоящего.

Девятая симфония – одно из самых выдающихся творений в истории мировой музыкальной культуры. По величию идеи и глубине ее содержания, по широте замыслов и мощной динамике музыкальных образов девятая симфония превосходит все созданное самим же Бетховеном.

В этой симфонии композитор ставит центральную для своего творчества жизненно важную проблему: человек и бытие. Эта проблема ясно определялась в Третьей и Пятой симфониях, но в девятой она приобретает всечеловеческий, вселенский характер.

В область чисто инструментальной музыки Бетховен вводит звучание человеческих голосов. Это открытие не раз использовали композиторы XIX и XX веков.

В девятой симфонии композитор по-новому разрешает проблему тематического объединения цикла. Он углубляет интонационные связи между частями. В финале повторяются все темы предыдущих частей. В нем Бетховен использует текст «Оды к радости» Ф. Шиллера. Увлечение «Одой» композитор пронес через всю свою творческую жизнь. Еще в Бонне, в 1792 году он намеревался положить на музыку весь текст Шиллера целиком. Но позже Бет-

ховен изменил план шиллеровского произведения, отобрав нужные строки. Призыв «Обнимитесь миллионы!» из мощного движения разрастается в грандиозный апофеоз, которым увенчалась девятая симфония.

Радость, пламя неземное,
Райский дух, слетевший к нам,
Опьяненные тобою,
Мы вошли в твой светлый храм.
Ты сближаешь без усилия
Всех разрозненных враждой,
Там, где ты раскинешь крылья,
Люди – братья меж собой.

ФРАНЦ ШУБЕРТ (1797 – 1828)

Франц Шуберт родился 31 января 1797 году в одном из поместий Вены. Отец, школьный учитель, был человеком богобоязненным, трудолюбивым. Старшие братья пошли по стопам отца.

В доме часто звучала музыка – во время домашних музицирований исполняли симфонии Гайдна, Моцарта, переложенные для камерного состава.

Первыми учителями Франца были отец, который учил его играть на скрипке, и брат Игнац, преподававший ему фортепиано. С детства мальчик поражал окружение своими музыкальными успехами.

В 1808 году одиннадцатилетнего Шуберта, прошедшего по конкурсу, зачислили в конвикт школу-интернат, где особо одаренных детей бедных родителей обучали бесплатно.

Сразу после поступления в конвикт Шуберта зачислили в ученический оркестр. Сначала он исполнял партию второй скрипки, но вскоре его перевели на партию первой, поручая замещать дирижера.

Посещение театра, знакомство с оперными произведениями приносит массу новых впечатлений. Шуберт много сочиняет. Главным затруднением была нехватка нотной бумаги. Ему приходилось сначала разлиновывать обычные листы, да и на них не всегда хватало денег. Музыка стала преобладать над всеми другими интересами. Внимательный и прилежный на первых порах, он запускает школьные занятия, успеваемость и оценки, особенно по математике, становятся все хуже. Это очень тревожит отца, и он запрещает сыну приходить домой в каникулярные дни, даже к горячо любимой матери, которая была при

смерти. Когда конфликт был разрешен, матери уже не было. Но никакие угрозы отца не действовали. Несмотря на то, что в конвикте Шуберт вел полуголодное существование, он не прекращал своих занятий. В 1812 году с молодым композитором стал заниматься первый маэстро Венской императорско-королевской капеллы Сальери. В эти годы происходит творческое формирование Шуберта. К 1810 году относится появление первого крупного произведения Фантазии для фортепиано в четыре руки. Затем последовало большое количество других сочинений для фортепиано, инструментальных ансамблей, Первая симфония Ddur.

Опасаясь исключения, Шуберт сам осенью 1813 года ушел из конвикта. Чтобы быть допущенным к работе учителя, необходимо было завершить образование и молодой композитор поступает в школу. По окончании ее в 1814 году Шуберт работает помощником учителя в школе отца. Ни размолвки с отцом, ни ненавистная работа не в состоянии приостановить стремление композитора сочинять. Среди большого количества песен, которые он пишет целыми сериями в ранней молодости, есть такие шедевры, как «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», «Форель», «Скиталец», «Смерть и девушка».

В 19 лет им написаны пять симфоний. Несмотря на частные уроки, которые он давал, и обремененность службой, Шуберт в течение 1815 года написал 144 песни, четыре зингшпиля, две мессы, две симфонии, две сонаты для фортепиано, струнный квартет и другие произведения.

В это же время композитор знакомится с девушкой по имени Тереза Гроб. В доме ее родителей часто собиралась молодежь и музицировала. Шуберт написал много произведений, которые Тереза, обладательница красивого сопрано, исполняла. Но любящим друг друга молодым людям не суждено было остаться вместе. По настоянию родителей Тереза вышла замуж за состоятельного булочника.

В начале 1817 года Шуберт знакомится с известным оперным певцом того времени Михаэлем Фоглем. Сначала тот скептически относился к творению молодого композитора, но вскоре сделался страстным поклонником и неутомимым пропагандистом шубертовских песен. Его авторитет и высокая художественность исполняемых им шубертовских песен открыли композитору доступ в многочисленные музыкальные салоны Вены, его имя становится достаточно известным.

В 1818 году Шуберт едет в Венгрию, где несколько месяцев живет

в поместье графа Эстергази в качестве учителя музыки. По возвращении из Венгрии композитор оставляет работу в школе и дом отца. Он полностью отдает себя музыке. С огромным воодушевлением Шуберт создает новые песни, оперы, симфонии, сонаты.

При посредстве Фогля в театре Кернтнертор была поставлена опера «Братья близнецы». Это была первая публичная постановка. Несмотря на положительную оценку прессы, после шести представлений опера была снята с репертуара. Та же судьба постигла все шубертовские оперы.

Песни же Шуберта с каждым концертом приобретали все большее число приверженцев. Но на все попытки опубликовать сборники издательства отвечали отказом. Первое издание шубертовского сборника вышло в 1821 году на средства почитателей и друзей композитора.

С 1822-1823 годов Шуберта печатают уже более охотно. Но по-прежнему интерес возникает к песням и небольшим фортепианным пьесам. Крупные инструментальные произведения остаются в полной неизвестности. Такое положение существовало при жизни Шуберта и оставалось таким долгое время после его смерти.

Материальная сторона жизни композитора по-прежнему зависела от случайного заработка. Известному уже не только в Вене, но и за пределами Австрии композитору часто случалось бывать совсем без денег. А Шуберт продолжает работать с одержимостью, отдается творчеству всем существом.

Чтобы как-то улучшить свое благосостояние, композитор перебарывает себя и весной 1826 года подает прошение на имя австрийского императора с просьбой о представлении вакантной должности придворного вице-капельмейстера. Просьбу отклонили. Безрезультатной осталась и попытка получить место второго капельмейстера в театре Кернтнертор. И все же Шуберт остается, верен музыке.

Особенно он воспрянул духом, когда до него дошла весть, что Бетховену понравились его песни.

В 1828 году Шуберт был, наконец признан венской публикой. Но здоровье композитора ухудшилось, 19 ноября 1828 года он умер.

Следуя последней воле Шуберта, его похоронили на том же кладбище, где за год до него был погребен Бетховен.

Вокальная лирика. Шубертом было написано более шестисот

песен. Особенно он преклонялся перед поэзией Гете, а в последние годы жизни отдавал предпочтение Гейне. В поэтических текстах Шуберт искал отзвуки мыслей, чувств, переполнявших его самого. Особое внимание он обращал на музыкальность стиха.

Первый сборник из шестнадцати песен написан на стихи Гете. В него вошли «Гретхен за прялкой», «Полевая розочка», «Лесной царь», «Жалоба пастуха».

«Гретхен за прялкой» – это тонкий психологический этюд, раскрывающий внутренний мир любящей и страдающей женщины. В «Фаусте» Гете песня Гретхен – небольшой вставной эпизод, но Шуберт трактует его совсем по-другому. Он вкладывает в него исчерпывающую характеристику, показывает переходы и оттенки чувств. Сидя в своей комнате за прялкой, под ровное гудение веретена Гретхен предается своим мыслям. Она взволнована, предчувствует трагическую разлуку.

Вокальная партия – это как бы голос чувств Гретхен. Ее мелодия может служить классическим примером шубертовского методизма. Она легко запоминается, очень выразительна. Паузы подобны вздохам.

Партия фортепиано носит изобразительный характер, воссоздает непрерывное жужжание веретена.

В этой песне Шуберт достигает полного слияния поэтического образа с динамикой музыкального развития.

«Лесной царь». Шуберт снова обращается к поэзии Гете, но на этот раз его привлекает баллада о «Лесном царе». Как жанр, баллада – это развернутое эпическое полотно, в котором повествование о давно прошедших событиях переходит в драматический показ. Сюжеты баллад легендарны, иногда навеяны отдаленными историческими событиями. Развитие действия часто происходит на мрачно-фантастическом фоне, в необычных условиях. «Лесной царь» – свободная композиция, музыкальное строение которой подчинено разворачиванию сюжета. Начинается она большим фортепианным вступлением. Затем поет рассказчик, который вводит нас в мир событий:

Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?

Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

Действующие лица – рассказчик, отец, ребенок – интонацион-

но близки друг другу. Драматическим репликам отца и ребенка противопоставляется манящая, увлекающая речь лесного царя.

На вопрос отца: «Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?»

Ребенок отвечает: «Родимый, лесной царь со мной говорит».

Мелодия лесного царя пронизана зовущими интонациями:

Дитя, оглянися, младенец, ко мне,

Веселого много в моей стороне.

Но неудавшиеся попытки завлечь ребенка сменяются угрозами:

Дитя, я пленился твоей красотой:

Неволей иль волей, а будешь ты мой...

Здесь развитие достигает максимального напряжения. Наступает трагическая развязка. Рассказчик произносит: «В руках его младенец был мертв!»

«Прекрасная мельничиха» – цикл на стихи Вильгельма Мюллера был написан в 1823 году. Его герой – скиталец, странник, он ищет в жизни счастье и любовь, но встречает непонимание. Странствуя по свету, молодой юноша нанимается работником на мельницу. Там он полюбил дочь хозяина, но его любовь была отвергнута – ему предпочли охотника. В тоске и горе юноша хочет броситься в светлые воды ручья.

Цикл обрамлен двумя песнями – «В путь» и «Колыбельная ручья», которые являются своеобразным вступлением и заключением.

Образ ручейка сопровождает подмастерье через весь цикл. Он верный друг и спутник. Его журчание, то веселое, то тревожное, отражает психологическое состояние самого героя.

В следующей песне «Куда» мельник-подмастерье рассказывает, что идет в неведомую даль.

Песня «Моя» – это кульминация радостных чувств. Она полна ликования и счастья взаимной любви:

Ручек, ты не журчи,

Колесо, ты не стучи...

«Любопытство» – лирическое отступление в праздничном настроении, оно вносит эмоциональный контраст:

Ни звезды, ни цветочки

Не спрашиваю я,

Они объяснить не могут,
Что так томит меня.

Фортепианная партия отражает все настроения, содержащиеся в поэтических образах.

В песне «Охотник» наступает перелом, вызванный появлением соперника. Фортепианное сопровождение, изображающее стук копыт, звуки охотничьего рога, вызывает ощущение тревоги. Смутные догадки, подозрения подтверждаются: у мельника есть соперник храбрый охотник:

Что ищет охотник
Над нашим ручьем?
Эй, лучше останься
В лесу ты своем.

В песнях «Любимый цвет», «Злой цвет» и «Засохшие цветы» душевные терзания все более усиливаются.

«Любимый цвет» настраивает на печальный лад. В ней впервые высказывается мысль о смерти, появляется чувство подавленности:

В лесу меня заройте,
Зеленым мхом покройте,
Ей мил зеленый цвет.

Песня «Мельник и ручей» построена в виде диалога. Отвергнутый возлюбленный ищет и находит утешение у ручейка. На его печальные вопросы ручеек отвечает тихой просветленной речью:

Мельник: Где в страданиях сердце
Навеки замрет,
Там лилии нежной
Цветок растет...
Ручей: Но если страдания
Любовь победит,
То в небе, играя,
Звезда заблестит...

В последней песне, «Колыбельная у ручья», создан образ печальной умиротворенности и забвения, чему способствует моно-

тонное ритмическое покачивание, мажорный лад. Но трагизма здесь нет, скорее меланхолия и тихая печаль от пережитого горя и непонимания.

ФРИДЕРИК ШОПЕН (1810 – 1849)

Фридерик Шопен – великий польский композитор. Подобно Моцарту и Бетховену, он прославился и как гениальный пианист. И в той и другой области он обогатил музыку новым содержанием и образами, раскрыл ее новые, неизвестные до того времени выразительные возможности, ввел новый прием пианистического исполнительства.

В отличие от многих предшественников и современников, Шопен сочинял почти исключительно для фортепиано. Им написаны несколько камерных сочинений: одно трио, соната для виолончели, около 20 песен. Но в области фортепианной музыки им создано много яркого и нового.

Необычно сложилась жизнь Шопена. Поляк по происхождению, горячо любивший родину, он все свои зрелые годы вплоть до самой смерти провел на чужбине. Но, несмотря на это, подобно великому Глинке в русской музыке, Шопен стал основоположником польской классической музыки, создав на основе народных песен высокохудожественные неповторимо своеобразные произведения.

Музыка композитора была признана гениальной еще при жизни.

Родился Шопен в 1810 году недалеко от Варшавы. Мать его была полька, отец – француз (учитель в имении графа Скарбека). Маленький Фридерик рос в окружении музыки, так как родители любили музыку и играли на музыкальных инструментах.

В пять лет Фридерик исполнял уже несложные произведения, а в семь – состоялось его первое выступление в Варшаве. И имя Шопена скоро узнала вся Варшава. В это же время было издано одно из первых его сочинений полонез соль минор.

Одновременно с занятиями музыкой Шопен получил хорошее общее образование. Уже в детстве владел французским и немецким языками, интересовался историей, читал много художественной литературы. В шестнадцать лет успешно закончил лицей. Хорошо рисовал, особенно карикатуры, мимический талант был настолько ярким, что он мог бы стать актером. Уже в юные годы Шопену была присуща острота ума, наблюдательность и любознательность.

После посещения концерта Николо Паганини в сознании его остался неизгладимый след.

С детства у Шопена проявилась любовь к народной музыке. И с годами она стала неотъемлемой частью его творчества, сроднилась с его существом.

После окончания лицея Шопен поступил в Высшую школу музыки. Здесь его учителем был педагог и композитор Иосиф Эльснер, который очень скоро понял, что его ученик не просто талантлив, а гениален. К этому времени Шопен уже был признан лучшим пианистом Польши. Достиг зрелости и его талант композитора.

В 1829-1830 годы были написаны два концерта для фортепиано с оркестром, а также одна из лучших песен Шопена «Желание» («Если б я солнышком на небе сияла»).

В 1830 году Шопен решается на длительное концертное путешествие. Он начал свои концерты с Вены.

В это время его настигает известие о том, что в Польше произошло восстание, и что оно жестоко подавлено. Шопена глубоко потрясло это известие, он в отчаянии. Свое горе, гнев и возмущение он излил в музыке. Так родилось одно из величайших его творений этюд до минор.

Осенью 1831 года он приезжает в Париж. Здесь он прожил до конца своей жизни. Но в своих привязанностях и в своем творчестве Шопен всегда оставался поляком. И даже сердце свое после смерти завещал отвезти на родину.

Шопен покориł Париж, как когда-то Вену покорили Моцарт и Бетховен. Подобно Листу, он был признан лучшим пианистом мира.

Музыка Шопена, как и его концертные выступления, вызывала всеобщее восхищение.

Но средств не хватало, и он вынужден был давать уроки музыки. Эта работа отнимала много времени и сил.

Расширялся круг его знакомых. В числе его друзей Лист, выдающийся французский композитор Берлиоз и художник Делакруа, немецкий поэт Гейне. Ради гостя из Польши он изменял строгий порядок рабочего дня и часами мог слушать рассказы о родине, о жизни родных, друзей.

Жизнь в Париже сложилась если не счастливо, то благополучно для творчества. Талант достиг вершины. Издание произведений уже не встречает преград.

Последние годы жизни были печальны. Ссора и разрыв с

Жорж-Занд оставили его совсем одиноким. От этих жестоких ударов бострилась болезнь легких, которой он страдал с юных лет.

Средства его иссякали, и, чтобы поправить тяжелое материальное положение, он по приглашению английских друзей едет в Лондон, собрав последние силы, дает там концерты и уроки.

Восторженный прием радует его, вселяет бодрость, но сырой климат Англии быстро оказал губительное действие. Беспокойная жизнь начала утомлять его. По совету врачей он возвращается в Париж. Последним его произведением была мазурка фа минор.

Он умер на руках своей сестры Людовики, приехавшей из Польши по его просьбе.

Похороны были торжественными. Похоронен Шопен в Париже, а сердце, как он и завещал, было отправлено Польшу, где хранится до сих пор в костеле Св. Креста.

Фортепианная музыка. Мазурка – польский народный танец, танец очень живой, требующий от танцоров большой ловкости и изящества. Ритм мазурки изменчив. Чаще всего акцент падает на третью, последнюю долю такта.

Со временем мазурка стала одним из любимых танцев в среде польской аристократии. Здесь она приобрела черты бравурности и блеска.

Мазурки Шопена – это пьесы танцевального характера. Шопен расширил выразительные возможности мазурки, объединив в ней характерные черты трех старинных народных танцев: мазур, куявяк и оберек, распространенных в различных областях Польши.

Мазурки рассчитаны на концертное исполнение. Эти произведения очень разнообразны по характеру. Многие из них напоминают веселые деревенские танцы, и лишь некоторые выдержаны в характере блестящих бальных танцев. Особую группу составляют лирические мазурки, в которых композитор передает настроения, навеянные разлукой с родиной.

Мазурка до мажор – одна из наиболее ярких мазурок, которая воссоздает картину деревенского праздника. Подобно народным, мазурка состоит из ряда самостоятельных танцевальных мелодий. Музыка рисует картину праздника, общий деревенский танец. Общая пляска будто бы сменяется сольным номером, и, как принято в народных танцах, ведущий танцор показывает свое мастерство.

Вслед за сольным номером звучит нежная, легкая, изящная музыка (танец девушек). И вот перед нами уже новая картина – «мельница», шутовское замешательство танцоров. Дальше возвращается основная тема мазурки, что придает произведению законченную форму.

Полонезы. Истоки полонезов Шопена восходят к танцу, издавна бытующему в городских кругах Польши. Но серьезность содержания, сила образного обобщения придают этому жанру смысл, далеко превосходящий его прямое назначение. Танец становится своеобразным символом Польши, ее истории, ее народа.

Если в мазурках тема родины и ее образы запечатлены композитором в жанровом или лирическом плане, то та же тема, взятая в историческом аспекте, получила воплощение в монументальных формах полонеза.

Масштабность этих пьес рождает усложненная трактовка простых танцевальных форм. Жанровой приметой всех произведений является трехдольность размера.

Полонез ля мажор овеян духом рыцарской доблести. Чеканный ритм, массивная фактура с гордо устремленным вверх мелодическим голосом, немногие яркие детали, вроде приседающей «унисонной» фигуры, сменяющей грузно передвигающиеся аккорды – все это вызывает в воображении внушительную картину парадного шествия.

Этюды. В начале XIX века к музыке большой эстрады предъявляются новые требования, которые порождают множество специальных разработок технических приемов. Появляются многочисленные сборники этюдов Черни, Клементи, Мошелеса, Крамера. Назначение этих сборников было чисто вспомогательным, тренировочным.

Шопен подходит к этой проблеме по-другому. Он объединяет техническую и художественную стороны. Именно содержательность и поэтичность музыкальных образов в этюдах Шопена вывела этот подсобный вид музыки на уровень большого искусства.

С Шопена этюд начинает свое летоисчисление в качестве самостоятельной и полноценной разновидности фортепианного творчества в малых формах.

Прелюдии. В музыке доклассического периода прелюдии отводилась скромная роль вступления к тому, что составляло суть: прелюдирование на органе перед пением хора, прелюдия к фуге, к сюите.

Шопен в корне изменил назначение и цель прелюдий, в них композитор умело применяет искусство миниатюры.

Каждая прелюдия – законченная пьеса, а в целом двадцать четыре прелюдии – это как бы собрание кратких музыкальных записей, отражающих внутренний мир художника, его мысли, мечты, настроения.

Более ста лет отделяют прелюдии Шопена от «Хорошо темперированного клавира» Баха, но именно баховские сборники оказались исходными для шопеновского цикла.

Двадцать четыре прелюдии Шопена так же, как и прелюдии и фуги Баха, охватывают весь круг мажорных и минорных тональностей, но располагает он их по квинтовому кругу.

К возрожденному Шопеном жанру прелюдии обращаются крупнейшие композиторы XIX и XX веков: Рахманинов, Лядов, Скрябин, Дебюсси.

Ноктюрн – характерный жанр романтической музыки. Само слово «ноктюрн» означает «ночной».

Приоритет в создании ноктюрна, как музыкального жанра, принадлежит Джону Фильду, англичанину по национальности, долго жившему в России. Шопен преобразил скромный по замыслу и пианизму фильдовский ноктюрн, вложив в свои произведения огромную силу лирического чувства. Обогащая внутреннее содержание музыкальных образов, драматизируя форму, Шопен не преступает границ естественных для малых форм камерной музыки.

Одухотворенный лиризм Шопена находит в ноктюрах свои специфические средства выражения. Здесь проявляется его особая склонность к орнаментальности мелодического рисунка.

Вальс в качестве бытового танца получил в первые десятилетия 19 века широкое распространение во всех странах и городах Европы.

В высоком художественном творении вальс звучал уже в творчестве Шуберта, Вебера.

В русской музыке богатое и интересное развитие вальса особенно заметным становится с середины XIX века. Это «Вальс-фантазия» Глинки, вальсы Чайковского.

В творчестве Шопена вальс представляет сольную фортепиан-

ную пьесу. Его вальсы, подобно этюдам, перерастают в концертные пьесы, вдохновенные, изящные, в которых мастерски использован весь арсенал современной техники и виртуозного пианизма.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ (XI-XVII ВЕКА)

Истоки русской музыки восходят к древнейшему прошлому славянских племен, населявших Восточно-европейскую равнину, но история начинается с того момента, когда возникло и окрепло древнерусское – государство, объединившее отдельные племенные образования под властью киевских князей. Обширная территория этого государства простиралась с севера на юг – от берегов Балтийского моря до причерноморской степи и с запада на восток – от предгорьев Карпат до течения Дона и Верхнего Поволжья. Одновременно с государственным объединением восточнославянских племен происходило формирование древнерусской – народности – колыбели трех наций: русской украинской и белорусской.

Пора наивысшего расцвета Киевской Руси приходится на первую половину XIX века, когда она становится могущественной державой, играющей значительную роль в международной жизни Европы и Ближнего Востока. Высокого уровня достигает ее культура. Столичный город Киев и другие крупные города, среди которых особое значение приобретает Новгород, застраиваются великолепными храмами, дворцами, украшенными настенной живописью, мозаикой и затейливым – орнаментом, широко распространяется грамотность, создается передовая и оригинальная литература на родном языке. Развиваются художественные ремесла, рождаются новые формы профессионального музыкального искусства. Именно в этот период были заложены основы культурных традиций Древней Руси, продолжавших жить и развиваться на протяжении ряда столетий, несмотря на все исторические превратности, бедствия и катастрофы, постигавшие страну народ.

Тяготевшее над Русью более двух столетий монгольское иго надолго задержало ее хозяйственное и культурное развитие, а в некоторых отношениях даже отбросило назад. Результатом всего этого явилось культурное развитие европейских стран. Хотя развитие русской культуры не останавливалось и не прерывалось даже в самые тяжелые исторические моменты, но темпы его были замедлены.

Большое значение для русской культуры имели устанавли-

вающиеся в конце XIV века тесные отношения с южнославянскими народами. В России не было эпохи Возрождения, аналогичной, например, итальянскому Ренессансу, но в ряде явлений русской литературы и искусства того времени своеобразно преломляются черты ренессансного мышления. Возникает интерес к внутреннему миру человека, его душевным переживаниям.

К концу XV – началу XVI века Москва становится главным политическим и культурным центром, в нее стягиваются отовсюду лучшие силы в области культуры и просвещения.

XVI век был периодом пышного цветения древнерусской культуры

В XVII веке проявляются первые симптомы кризиса феодальных отношений. Борьба старого и нового, косных средневековых представлений против более свободного взгляда на мир, права и обязанности человеческой личности шла во всех областях культуры и идеологии. XVII век стал веком большого исторического перелома, обозначившего конец Древней Руси и переход ее к Новому времени.

Русская культура XI-XVI, а частично и XVII века, при всем ее разнообразии, различии исторических этапов и местных тенденций, обладает некоторыми общими типологическими признаками как культура средневековья. Это прежде всего господство религиозного сознания, богословской мысли, определявшей все стороны мировоззрения и творческой деятельности людей.

Эти общие черты средневекового образа и мысли находят различное преломление в искусстве разных стран и народов в зависимости от особых условий их исторического развития, их связей и взаимодействия с теми или иными культурными традициями. Ярко выраженным своеобразием обладает и искусство русского средневековья.

Древняя Русь сравнительно поздно, лишь на рубеже первого и второго тысячелетий вступила в семью культурно развитых Европейских стран.

Русь заимствовала христианство из Византии в православном варианте. Крещение Руси в конце X века явилось, прежде всего, важным политическим актом, поскольку единая общегосударственная религия укрепляла власть киевских князей, освящала своим авторитетом отношения господства-подчинения, на которых осно-

ываается феодальный строй, наконец, позволяла Киевской державе занять равноправное положение в ряду европейских христианских государств.

Принятие христианства имело большое культурное значение для Руси. Оно сблизило Русь с уже ранее христианизированными южнославянскими народами, ввело в круг новых для нее культурных интересов. Из-за позднего вступления на путь феодального развития, а затем длительного периода монгольского ига в Древней Руси не могли сложиться формы светского музыкально-поэтического искусства, аналогичного искусству трубадуров, труверов, миннезингеров, составлявшему один из важных пластов художественной культуры западноевропейского средневековья.

Этот вакуум восполнялся народным творчеством. Сфера бытования фольклора в Древней Руси была гораздо более обширна, нежели в новое время. Народная песня, сказка, эпическое сказание, являясь созданием трудящихся масс. Пользовались любовью во всех слоях общества вплоть до высшей феодальной знати. Песня, в которой слова неразрывно связаны с мелодией, заменяла книжную поэзию, так же как речитативный сказ княжеского рапсода, сопровождаемый звоном гуслей, заменял героическую повесть о подвигах предков.

Профессиональное и народное искусство не были отгорожены друг от друга, между ними существовали тесные, постоянные взаимоотношения. Несмотря на суровые церковные обличения против всякого рода светских забав, фольклорные элементы проникали во все области профессионального искусства, не исключая и тех, которые были непосредственно связаны с христианской обрядностью. Под влиянием народной песни русское церковное пение в ходе исторического развития все больше изменяло свой интонационный строй, отходя от византийских образцов и приобретая характерно национальные черты.

За многовековой путь своего развития древнерусское музыкальное искусство создало высокие художественные ценности непреходящего значения. Его суровая величавая красота отразила лучшие стороны национального характера, нравственный идеал народа, его стойкость в борьбе и испытаниях. Именно потому к наследию Древней Руси так часто обращались величайшие русские композиторы-классики от Глинки до Рахманинова. И поныне оно

продолжает жить полной жизнью, занимая важное место в духовных интересах нашей современности.

ВИДЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Многие виды народного песенного творчества, сохранявшиеся в быту до недавнего времени, а частично продолжающие жить и поныне, коренятся в условиях труда, жизненном укладе и порожденных им верованиях и представлениях первобытного общинного строя. Конечно, они не оставались неизменными на протяжении веков. Передаваясь из уст в уста от одного певца к другому, песня неизбежно эволюционировала, приобретала новые черты. С изменением условий жизни одни песни забывались и выходили из употребления или продолжали жить в существенно переосмысленном виде, одновременно рождались другие песни и песенные жанры, новые как по содержанию, так и по своему художественному облику, средствам поэтического и музыкального выражения.

К древнейшим слоям песенного фольклора относятся обрядовые песни, связанные с магическими действиями, при помощи которых человек стремился воздействовать на природу. Эти песни наиболее каноничны и консервативны по своей художественной структуре. Индивидуальное начало в них всецело подчинено традиционным формам коллективного сознания и как бы растворено в них. Поэтому некоторые из обрядовых песен могли сохранить в своем мелодическом складе черты глубокой архаики, хотя давно уже утратили первоначальное функциональное назначение.

Русские обрядовые песни составляют два больших цикла: календарно-обрядовый и семейно-обрядовый. Календарно-обрядовый фольклор связан с годовым циклом сельских работ. Благополучие земледельческого народа, каким были славяне, зависело от того, как уродила земля. А чтобы достигнуть хорошего урожая, надо было воздействовать на обожествленные силы природы, умиловить их с помощью жертвоприношений, заговоров, призывов, заклинаний, игр, плясок, хороводов. Так сложился определенный ритуал, в состав которого входили и песни, особые для каждого сезона.

Возникнув в пору глубокой языческой древности, эти обряды продолжали жить в народе, и после крещения Руси, в сочетании со своеобразно воспринятым христианским вероучением. Образы

языческих божеств отождествились в народном сознании с христианскими святыми, а отправление соответствующих обрядов приурочивалось к праздникам христианского календаря. Грозные тирады церковных проповедников по адресу «крестьян (христиан) в двоеверии живущих» не могли искоренить в народе старые поверия и обычаи.

Начало календарного цикла приходилось на период зимнего солнцеворота, когда «солнце на лето, а зима на мороз поворачивает». С введением христианства эти празднества были приурочены к рождественским и новогодним святкам, от 25 декабря по 6 января. Характерным для них песенным жанром являются колядки, которые исполнялись группами колядующих, ходивших по деревне от одного двора к другому с пожеланиями хорошего урожая в наступающем году, счастья и долголетия. В старину этот обычай был широко распространен и в городах вопреки преследованиям церковных властей.

Следующая большая группа календарно-обрядовых песен связана с масленицей – праздником проводов зимы и встречи солнца, приуроченным к кануну предпасхального Великого поста, длившегося семь недель. Символическое значение имел обряд сжигания чучела, сопровождавшийся веселыми играми, песнями и плясками. В начале марта приветствовали приход весны специальными песнями – веснянками, которые исполнялись девушками на высоком месте, пригорке или крыше дома, откуда открывался далекий обзор. Праздник солнечного божества Ярилы, когда природа оживала, поля и леса покрывались свежей зеленью, совпал с христианской Троицей – в этот день девушки шли с дарами и с пением песен к березке и завивали ее венками, иногда березку срубали и ходили с ней по улицам деревень и городов.

Одним из самых радостных и веселых праздников был летний праздник Купалы 24 июня (день Иоанна Крестителя). О древности этого праздника свидетельствует летописная запись XIII века: «Собирается простой народ обоего пола и сплетает себе венки из съедобных трав и кореньев и, перепоясавшись зеленью, разводят огонь, расставляют зеленые ветви и, взявшись за руки, ходят вокруг огня с пением песен, поминая Купалу, потом прыгают через огонь, принося жертву этому бесу».

С течением времени первоначальное магическое значение об-

ряда и всего комплекса, связанных с ним художественных форм забывалось, он превращался в игру или театрализованное действо. Но как пережиток языческой обрядности сохранялась календарная приуроченность песен.

Каждая группа календарно-обрядовых песен обладает своими отличительными чертами, но есть у них и общее, определяемое их первоначальным магическим назначением. Общей типологической чертой их является, прежде всего, формульность мелодической структуры. В основе напева каждой песни лежит одна краткая формула-попевка, повторяемая на всем его протяжении с небольшими вариантами. Как правило, эти формулы заключены в пределы узкого звукоряда – терции, кварты, квинты.

Не все обрядовые песни укладываются в эти звукорядные типы. Встречается немало веснянок, колядок и других песен календарного цикла с напевом в пределах кварты или квинты, но с диатоническим заполнением всех промежуточных ступеней. Возможно, что это результат позднейшей эволюции.

Обряд всегда нормативен и подчиняется установленным традицией формам, обязательному ритуальному канону. Наиболее развернуты и богаты художественно образными элементами причитания, исполняемые во время похорон. На кладбище причитающая может слегка коснуться прежней жизни умершего или обстоятельств его смерти. При этом конкретные мотивы, связанные с личностью этого человека, которого хоронят, занимают незначительное место в причитаниях: «большая часть занята общими для всего обряда традиционными поэтическими формулами выражения скорби, горя, страдания. Они прославляют все плачи, вне зависимости от их приуроченности. Нередко даже целые тексты состоят из той или иной – комбинации мотивов-сетований».

Но многое, несомненно, коренится в весьма отдаленном прошлом. Обычай причитать над покойником существовал еще в языческую пору и лишь несколько изменил свою форму с принятием христианства. Причитали не только во время похоронного обряда, но и в установленные дни поминовения. Эти дни часто совпадали с календарными праздниками: обязательным было поминать усопших в предшествующую – Троице «русальную неделю». В подобных случаях надгробные причитания соединялись с песнями совершенно иного жанра и характера.

Мелодические формулы причитаний, как похоронных, так и свадебных, отличны от тех, на которых построено большинство календарно-обрядовых песен. Некоторые из причетей обладают детально разработанным мелодическим рисунком, в заключительных оборотах диапазон напева расширяется до кварты и квинты.

Свадебная причеть структурно родственна похоронному причитанию и иногда даже исполняется на тот же «голос». Некоторые из них приближаются скорее к песне, чем к плачу, могут исполняться не только соло, но и хором, подружками невесты. Особенно интересны те из них, в которых подружки поют на совершенно другой напев, чем причитающая невеста.

Если календарный фольклор, тесно связанный с циклом земледельческих работ, является искусством по преимуществу трудящихся масс Древней Руси, то песни, связанные с семейной обрядностью, были в эпоху средневековья широко распространены и среди высших слоев феодального общества.

Уже на ранней ступени общественного развития наряду с обрядовыми возникают и лирические песни, не приуроченные к определенному календарному сроку или событию семейной жизни. В отличие от обрядового фольклора, строго регламентированного обычаем и традицией, лирическая песня более свободна по выражению и не подчиняется единому жесткому канону. «Часто одна песня порождает из себя другую; одна и та же песня поется в одной губернии одним образом, в другой другим. Из лирических песен одни составляют наследие древности, другие возникли в недавнее время и продолжают возникать и изменяться теперь».

Определить с достаточной точностью время возникновения той или иной песни не представляется возможным. В фольклористике сложилось мнение. Что тот тип «протяжной» русской песни с обширной по диапазону, раскидистой мелодией и длительными внутрислоговыми распевами, которому посвящено столько проникновенных поэтических строк в русской литературе, является продуктом относительно позднего времени. Его возникновение принято относить к XV-XVI векам.

Некоторые жанры обрядового фольклора содержат в себе первоначальные ростки эпоса. Эпические элементы присутствуют в колядках: приветствуя хозяина дома, высказывая ему добрые пожелания, колядующие вспоминали о его доблестных и славных

деяниях. Надгробная причеть превращалась иногда в пространное повествование о жизни и делах умершего человека. Если это была исторически значительная личность, то такое повествование могло стать эпической песней.

Основным жанром русского эпического фольклора являются былины или «старины», как их чаще называют в народе. В XIX-XX веках былины сохранились главным образом в северных областях России, но сложены они были, по-видимому, в среднерусской полосе в период до XVI века и занесены на север в результате его колонизации коренным русским населением.

Все разнообразие былинных сюжетов группируется в несколько больших циклов. Основной и наиболее значительный из них Киевский цикл, в центре которого находится образ князя Владимира Красное Солнышко и его богатырей – дружинников. Многие былинные герои носят имена подлинных, реально существующих исторических лиц.

Былина – музыкально-поэтическое произведение с устоявшейся системой образов, сюжетных ходов и стилистических признаков. В основе большинства из них – оборонная тема, мотив борьбы с жестоким и коварным врагом, но есть былины и на бытовые темы (таковы в большинстве своем новгородские былины), и шуточные, пародийные. Поэтический текст былин основан на свободном, неравносложном стихе без рифмы, с определенным числом ударений в строке (чаще всего – два или три). Обычно очень пространный повествовательный текст исполняется на краткий напев – формулу, протяжность которого соответствует периоду словесной речи. Опытные сказители при многократном повторении одного напева умело варьируют его и придают ему разные выразительные оттенки в зависимости от содержания текста. Напев не прикреплен к какому-нибудь одному сюжету. Каждый сказитель обладает одним или несколькими немногими напевами, на которые он исполняет весь хранившийся в его памяти запас былинных сюжетов.

Наряду с этой «северной традицией» существует и другая, отличная от нее традиция исполнения былин. На Дону, Кубани и на Урале былин не «сказывают», а поют, иногда хором, на мелодию широкого песенного склада. Но исторические данные и аналоги с эпосом ряда других народов приводят к заключению, что древняя традиция эпического сказа в наиболее полном и чистом виде сохранилась в северорусских областях.

Есть предложение, что в прошлом былины исполнялись с сопровождением музыкального инструмента, вероятнее всего – гуслей. Но сопровождался ли былинный сказ непрерывным инструментальным звучанием или на инструменте исполнялись только краткие интермедии между группами строк – сейчас судить трудно.

Особый род эпического песенного фольклора представляют песни исторические, сюжеты которых, в отличие от былинных связаны с конкретными историческими событиями и лицами. Возникновение этого жанра относится к середине XVI века.

Ряд исторических свидетельств говорит о том, что уже древнейший период жизни русского народа существовала не только песня, но и инструментальная музыка. В народном быту сохранился до наших дней духовой инструмент типа сопели (под разными названиями: дудка, сопилка, пыжатка). Что же касается гуслей и гудка, то они уже давно вышли из употребления и заменены другими, более новыми по происхождению инструментами. Несомненно, также, что народный инструментарий Древней Руси не исчерпывался теми видами инструментов, образцы которых были найдены в Новгороде. Некоторые из существовавших уже в далеком прошлом инструментов, например, берестяная труба, оказались недолговечными из-за непрочности употреблявшегося для их изготовления материала и потому не сохранились до наших дней.

Одним из древнейших инструментов является примитивная флейта Пана, бытовавшая в разных областях России под названиями кувички, кувиклы, кугиклы. В отдельных сельских местностях Курской и Брянской областей этот инструмент сохранялся еще в середине нашего столетия. Кувиклы представляют собой набор трубочек разной длины, изготавливавшихся из тростника или из полых стеблей некоторых трав. Соответственно своему размеру трубочки издавали при дувании звуки различной высоты. Количество трубок колебалось от двух до пяти, иногда их скрепляли вместе, иногда же просто держали при игре, плотно прижимая одну к другой. В зависимости от числа трубок звукоряд кувикл охватывал два, три или пять звуков, но не превышал квинтового диапазона.

Название инструмента происходит от слов: «кувякать» – плакать, «кугикалка» – ребенок. Игра на кувикалах допускалась только в начале и в конце летнего цикла сельскохозяйственных работ. Это указывает на какую-то связь инструмента с календарной обрядно-

стью. Играли на кувиклах как в Брянской, так и в Курской областях только женщины.

Брянские кувиклы, описанные Куликовским, состояли всего из двух трубок, но при игре соединялись по два или несколько инструментов разного строя, выполнявших каждый свою роль в ансамбле. Курские кугиклы более совершенны и состоят из трех или пяти тростниковых трубочек. Благодаря добавлению так называемых больших придувальных дудок диапазон звучания расширился до октавы.

«СМЕХОВОЙ МИР» И СКОМОРОШЕСТВО НА РУСИ

Понятия «смехового мира», «смеховой культуры», «карнавального смеха», впервые сформулированные выдающимся советским литературоведом М.М. Бахтиным, получили за последнее время широкое распространение в разных областях науки об искусстве. Под этими определениями имеется в виду не просто юмор и комизм, а особый смех, одновременно и разоблачительный и созидательный, служивший для народных масс в эпоху средневековья средством выражения своего взгляда на мир, оценки существующей действительности, утверждения нравственного и социального идеала. «Функция смеха – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства».

«Смеховой мир» коренится в древних народных обычаях и обрядах. Многие обрядовые песни и игры сопровождаются переодеваниями, надеваниями масок; участники игры, облачаясь в шкуру животного или вывернутый наизнанку полушубок, изображали медведя или козу. То, что в древности имело магическое значение, превращалось со временем в веселое комедийное представление. Переодевание использовалось и для осмеяния какого-нибудь человека. Осмеивались представители местных властей, богатые купцы и бояре, даже духовенство и церковная обрядность. Ряд шуточных сатирических песен пародировал церковные обряды и исполнялся «на голос» богослужебных песнопений.



В XVII веке была создана «Служба кабаку», воспроизводившая в пародийном плане весь богослужебный чин с восходящими в его состав обрядами, молитвами и песнопениями. Таким образом, каба́к уподоблялся храму и наоборот. Подобное сочетание «высокого» и «низкого», своеобразный дуализм, допускавший соединение крайностей и их взаимную перестановку, был одной из характерных черт средневекового «карнавального смеха».

«Лицедейство» как один из элементов «карнавального смеха» было характерно не только для народных игр и обрядов: оно проявлялось и в литературе Древней Руси, и в жизни, в поведении людей. Человек умышленно «притворялся», надевал на себя личину для того, чтобы осмеять другого или привлечь внимание к собственному бедственному положению.

Представителями древнерусского «смехового мира» были скоморохи – синкретические артисты, музыканты, плясуны, клоуны, акробаты, балагуры, шутники, престижиджитаторы (фокусники). Они вели обычно бродячий образ жизни, переходя группами из одного города в другой, от селения к селению, где их всегда ожидали с нетерпением. Скоморохи давали свои представления на площадях или полянах, собирая толпу любопытных зрителей, их приглашали и для участия в семейных празднествах, будь то свадь-

ба, крестины или еще какое-нибудь торжество. Вознаграждая деньгами или натурой.



Подобный тип бродячего актера и музыканта был известен большинству европейских стран в эпоху средневековья под разными названиями: шпильманы, жонглеры или просто ваганты (бродячий люд). Существовали они еще в античном мире, а затем разбрелись по разным странам. Христианская церковь относилась к их искусству враждебно, считая его греховным, отвращающим от благочестивых помыслов.

Отношение простого народа к скоморохам было совершенно иным, что нашло отражение во многих образцах песенного фольклора. Скоморохи в песнях «веселые люди, всегда желанные и любимые иногда даже «святые люди». Они могут не только развлечь и повеселить, но и рассказать много интересного из того, что видели в своих странствованиях, а при случае и по-

мочь своим умом и сметливостью.

Известен ряд песен эпического склада, героями которых являются скоморохи. Их называют иногда скоморошьими былинами, иногда просто скоморошинами. От героического эпоса скоморошины отличаются не только сюжетно, но и стилистически. Для скоморошины характерны краткость и четкая метрическая организованность стиха с двумя ударениями в строке, простота напева, исполняемого в довольно быстром темпе.

Репертуар скоморохов, как носителей светской народной культуры русского средневековья, был разнообразным. Они должны были знать народные песни, игры и обряды, но при этом уметь больше, чем это доступно каждому отдельному человеку из народа. От скомороха требовались находчивость, изобретательность, владение искусством импровизации, чтобы сочинить и разыграть сцену, слова для песни, придумать занятную историю или просто присказку на тот или другой случай. В круг обязательных для скомороха навыков входило и умение играть на музыкальных инструментах. О скоморошьем инструментарии можно составить представление на основании изобразительных материалов и упоминаний в письменных ис-

точниках. Скоморох – «гудец» (исполнитель на гусях или гудке), «свирец»; в «Слове святых отец о посте» осуждаются «песни бесовские, плясание, бубни (бубны) и сопелки, козицы (волынка), играния бесовские и злая дела».

Некоторые скоморохи переходили к оседлому образу жизни и соединяли свою артистическую профессию с каким-нибудь, ремеслом или землепашеством. Особенно большое количество скоморошских поселений возникло в окрестностях Новгорода. По-видимому, в богатом торговом городе Новгороде с его открытым и относительно свободным образом жизни скоморохам жилось вольготнее и они не подвергались таким преследованиям, как в других местах. Не случайно именно в Новгороде был опоэтизирован образ гусяря Садко (Сотко), ставшего героем былинного эпоса.

Отношение светских властей к скоморохам было двойственным: их искусством охотно развлекались, многие из феодальных властителей, различного ранга от боярина до великого князя всея Руси (документально известно, что Иван Грозный выписывал из Новгорода скоморохов для царской «потехи») имели у себя на службе «штатных» скоморохов и в то же время подвергали их гонению. Особенно усиливаются репрессивные меры по отношению к скоморошеству со второй половины XVI века.

Крайнего ожесточения достигает борьба против скоморошества в середине XVII века, что находится в прямой связи с рядом антиправительственных восстаний этого времени и стремлением церкви укрепить свой пошатнувшийся авторитет. В указе царя Алексея Михайловича верхотурскому воеводе от 1649 года предписывалось «богомерзких скоморохов» схватывать и сурово наказывать – «а где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари (маски), и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то все велеть внимать, и, изломав те бесовские игры, велеть жечь». Так же поступали и в других местах. В Москве весь скомороший «реквизит» грузили на телеги, а затем сбрасывали в реку или сжигали.

В результате ужесточившихся преследований большая часть скоморохов уходила на Север, в труднодоступные отдаленные края или «садилась на землю» и сливалась с разными слоями тяглого населения.

МУЗЫКА В ПРИДВОРНОМ ОБИХОДЕ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

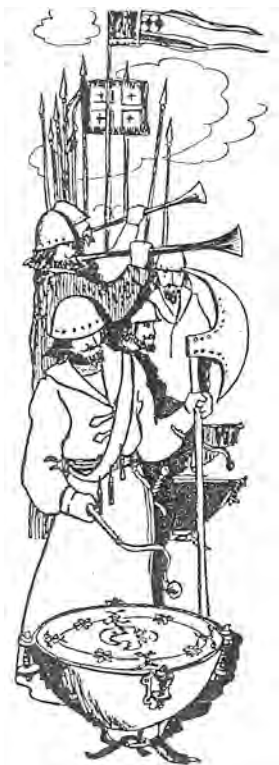


До середины XVII века на Руси не существовало четкого водораздела между фольклором и искусством, обслуживавшим эстетические запросы высших классов феодального общества. Одни и те же песни мог петь в часы досуга и смерд (крестьянин-землепашец), и княжеский дружинник. Некоторые обряды, коренящиеся в народных верованиях и представлениях дохристианского периода, сохранялись в среде феодальной знати, а вместе с ними продолжали жить и соответствующие песенные жанры. Гонимые и проклинаемые церковью скоморохи нередко находили приют и поддержку у богатых и влиятельных людей, которых они должны были развлекать своим искусством за предоставленный им кров и питание, а иногда и денежную плату.

По-видимому, уже в Киевской Руси наряду с бродячими скоморохами, увеселявшими простой люд во время народных празднеств и гуляний, образуется слой скоморохов «служилых».

Насколько сильна была любовь к пению, пляскам и игре на музыкальных инструментах во всех слоях древнерусского общества, не исключая даже духовенство.

Высокого развития в эпоху Киевской Руси достигает искусство княжеских певцов, воспевающих подвиги князей и их дружины.



В отличие от скоморохов, эти певцы были людьми почитаемыми, пользовавшимися признанием светских и духовных властей.

Звуками музыкальных инструментов сопровождалась широко распространенная в Киевской Руси публичные церемонии. На древнерусских книжных миниатюрах встречаются изображения музыкальных инструментов: труб, зурны, бубна, крыльевидные и шлемовидные или треугольные гусли, средневековый предшественник скрипки – финдель, широко распространенный в ряде европейских стран, гудок, орган.

Неотъемлемым атрибутом общественной жизни Древней Руси являлись колокола, которые оповещали о начале богослужения и созывали паству в храм. Вместе с тем колокола выполняли гражданские функции. Предупреждения о грозящей опасности, будь то стихийное бедствие – пожар, наводнение – или приближение врага. Колокол созывал людей на вече для решения государственных вопросов. Большой вечевой колокол вольного Новгорода

стал символом его свободы и независимости.

Первое упоминание о колоколах мы находим в Новгородской летописи под 1066 годом. Но пока существовал только один колокол, не было возможности говорить о «музыке колоколов». С конца XIV века начали строить «звонницы» – деревянные щиты под навесом, к которым прикрепляли наборы колоколов разного размера и, соответственно, различной высоты и силы звучания. Еще позже колокольни стали архитектурной частью самой церкви. Располагая набором колоколов, можно было извлекать из них своеобразную музыку, отличающуюся тембровым богатством и ритмической затейливостью.

Колокольный звон известен во многих странах Востока и Запада, но русские колокола обладают некоторыми характерными особенностями. Они не обладают точно акустически выверенной настройкой, поэтому на них нельзя исполнять произведения с отчетливым мелодическим рисунком, как, например, на карионе,

искусство которого достигло высокого развития в некоторых западноевропейских странах уже в средние века. Но зато нигде кроме России не изготавливались такие большие, массивные колокола с густым и мощным, далеко разносящимся звуком.

Важнейшую роль в русских колокольных звонах играло искусство регистровки – соединения размеренных гулких ударов большого «басового» колокола с более подвижным ритмом колоколов среднего и высокого регистра. Опытные умелые мастера достигали подлинно виртуозного владения этой сложной полиритмией, расцвечивая ее прихотливой игрой тембровых красок.

РАЗВИТИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Наряду с великолепными храмовыми сооружениями древнего Киева, Новгорода, Владимира, Москвы и других старинных русских городов, с украшающими их стены фресками, мозаикой и орнаментальной росписью, с достигшим высокого развития в средневековой Руси книжным искусством древнерусское церковное пение составляет ценнейшую часть нашего национального культурного наследия. Особое его значение в том, что оно было единственным видом письменного профессионального искусства на Руси на протяжении семи веков. В многочисленных его памятниках, дошедших до нашего времени, запечатлен труд сотен талантливых, но оставшихся большей частью анонимных русских мастеров.

При всей устойчивости средневекового канона формы этого искусства не оставались неизменными. За большой исторический отрезок времени от XI до XVII века они претерпели значительную эволюцию, обогатились новыми чертами. В этом процессе можно выделить три важнейших этапа: XI – начало XV века – период освоения и адаптации византийской традиции, воспринятой Русью вместе с христианской религией; вторая половина XV – начало XVII века, когда в результате глубокого переосмысления и переработки этой традиции возникает новое интонационное качество – русский знаменный распев, обладающий неповторимой национальной самобытностью; XVII век – период подведения итогов и одновременно начинающегося распада и разложения средневековых форм, вытесняемых новыми, принципиально отличными от них.

Первый период

К концу X века, когда христианство получило официальное признание на Руси, византийское культовое пение уже полностью сложилось, формы его стабилизировались и были перенесены на русскую почву в готовом виде.

Самой общей основой восточно-христианского, православного пения, определяющей его коренное отличие от западно-христианского, католического, является принцип хорового одноголосия без инструментального сопровождения. Если в ряде стран Западной Европы уже в VII веке к участию в богослужении был допущен орган, а в конце IX века в культовое пение проникают элементы многоголосия, то в Греции, у христианизированных народов Закавказья, южных и восточных славян на протяжении средневековья сохранялась традиция одноголосного пения. На Украине и в России в XVII веке было допущено хоровое многоголосие а cappella, в Греции и у ряда восточных христианских общин одноголосная традиция сохраняется поныне.

Период наиболее интенсивной творческой деятельности византийских гимнографов приходится на время от середины V до IX века. Вместе с поэтическим текстом они создавали и напев, благодаря чему слово и музыка неразрывно связаны в их произведениях. Позже эта связь была нарушена: на смену гимнографам пришли мелурги, которые сочиняли новые мелодии к уже существующим текстам или видоизменяли, перерабатывали старые напевы.

Пока еще русская гимнография развивалась медленно, в период XI-XIII веков было создано не более десяти русских служб и, как правило, авторы их стремились придерживаться византийских образцов. Но эти первые ростки самостоятельной литургической поэзии предвещали высокий расцвет русского певческого искусства в последующую историческую пору.

Второй период

Начиная с середины XV века в русском церковном пении наблюдается ряд новых явлений, в результате которых его мелодико-интонационный строй претерпевает существенные изменения. Знаменный распев преодолевает зависимость от византийских образцов и вырабатывает самостоятельные мелодические формы, хотя и подчиняющиеся канонам осмогласия.

Основное направление развития певческого искусства в этот период характеризуется тенденцией к большей распевности, широте дыхания и протяженности мелодической линии. Со знаменного распева, по образному выражению Бражникова, сходит, «как тень затмения солнечного диска, тень речитативности и однообразия». Мелодика его становится гибкой, свободно дышащей и богатой выразительными оттенками.

Значительно возрастает объем певческого репертуара за счет создания как новых песнопений в честь русских святых, так и нового распева традиционных текстов.

Третий период

XVII век подвел итог многовековому развитию средневековой певческой монодии, явившись временем ее небывало еще пышного расцвета и вместе с тем кризиса и распада древней традиции. К началу XVII века были накоплены огромные богатства, мелодический фонд знаменного и других производных от него распевов возрос до необъятных размеров. Нужно было все обобщить и систематизировать, внести определенный порядок и единообразие в церковно-певческое дело.

Во второй половине столетия проведена еще одна реформа музыкальной письменности, результаты которой изложены в «Извещении о согласнейших пометах» (1668) ученого-монаха Александра Мезенца. Мезенец заменил киноварные пометы признаками — черточками, которые добавлялись к знамению, указывая на его принадлежность к тому или иному согласию. Отчасти это было продиктовано чисто практическими соображениями. Предполагалось отпечатать основные певческие книги типографским способом, а при тогдашнем состоянии полиграфической техники в России печатать в два цвета было слишком трудной.

СТРОЧНОЕ ПЕНИЕ

Наиболее типичной формой строчного пения является трехголосие (троестрочие). Каждый голос имеет свое наименование: путь — главный голос, кантус фирмус, помещающийся, как правило, в середине, верх и низ. В демественном многоголосии иногда прибавляется еще четвертый голос — демество, носящий более подвижной



характер.

Точные документальные сведения о строчном пении появляются – не ранее 20–30-х годов XVII века.

За сравнительно короткий исторический период своего существования строчное пение не смогло выработать устойчивых сти-

листических норм, достигнуть равновесия мелодического и гармонического начал. Несовершенство записи заставляло во многих случаях скорее догадываться о том, как должен звучать тот или другой эпизод, чем следовать точно фиксированному тексту, и предоставляло широкий простор исполнительскому произволу.

Всем этим объясняется тот факт, что строчное многоголосие так легко и быстро оказалось забыто на рубеже XVII и XVIII веков, не оставив никакого следа в певческой практике.

ОСНОВЫ ПАРТЕСНОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Во второй половине XVII века распространяется новый тип хорового многоголосия, получивший наименование партесного пения (от латинского *partes* – пение по партиям). Этот род многоголосия в одинаковой традиции, так и знаменитому или демественному многоголосному пению. В основе его лежал принцип гармонического соподчинения голосов при господствующей роли трезвучия. В отличие от преимущественно трехголосного склада строчных партитур, для партесного пения нормой является четырехголосие со строго определенной функцией каждого из голосов.

Однако в рамках четырехголосия концертный стиль не мог получить широкого развития, отдельные его приемы используются лишь эпизодически, в скромных масштабах. Для того, чтобы динамические фактурные и колористические контрасты приобрели достаточно яркий, рельефный характер, необходимы были более крупные составы и большие масштабы произведений.

Определение XVII века как начала нового периода русской истории имеет основополагающее значение для понимания не

только экономических и социальных процессов, но и развития отечественной культуры в этом столетии. Новое утверждало себя повсеместно, во всех сферах материальной и духовной жизни. Не оставалось в стороне от происходящих перемен и искусство. Менялось само отношение к нему, понимание его жизненной роли, задач, которым оно призвано служить, начинала осознаться самостоятельная ценность прекрасного. Крупнейший русский живописец XVII века Симон Ушаков в своем «Слове к люботщательному иконного писания» предъявлял два основных требования к искусству – красота и общественная польза.

Существенное значение для развития русской литературы и искусства имело расширение международных связей. Традиционная византийская ориентация сменяется обращением к Западу. Большую роль в перенесении западной культуры на русскую почву сыграли деятели украинно-белорусского просвещения – ученые-филологи, поэты и мыслители, многие из которых тянулись в середине XVII века в Москву, находя здесь благодарные условия для своей деятельности. «Западное влияние», – пишет академик А.И. Белецкий, – приходило, таким образом, на Московскую Русь в украинской оболочке. Обыкновенно считается, что под этой оболочкой содержались элементы польской культуры. Собрано довольно много данных об интересе русских людей, главным образом из боярской среды, к польским книгам, о перенимании ими же бытовых навыков польской шляхты, о памятниках литературы, переведенной с польского языка, и т.д.

Через посредство Польши и Украины, проникали на Русь и некоторые из форм западного музыкального искусства, вступавшие в противоречие с полутысячелетней средневековой традицией.

Именно с этими новыми течениями связано проникновение многоголосия в русское церковное пение. Находя все большее число сторонников среди русских людей, оно не вытесняет полностью монодическую традицию, которая оставалась наиболее массовым, широко распространенным видом певческого искусства.

СВЕТСКИЕ ФОРМЫ МУЗИЦИРОВАНИЯ

На протяжении XVII века фольклор еще сохранял свое общенациональное значение. Народная песня звучала повсюду – от курной

деревенской избы до роскошных палат высшей феодальной аристократии. Но вместе с тем уже намечается дифференциация в отношении к ней различных слоев общества. Она уже не жила среди верхишки образованного дворянства такой полной жизнью, как в крестьянском или городском мещанском быту. Чтобы удержать песню в памяти, приходилось ее записывать. Правда, песенные записи XVII в. очень немногочисленны и содержат только слова, без напева, но самый факт их появления симптоматичен. Московский дворянин П.А. Самарин-Квашнин записывал тексты народных песен на оборотной стороне листов семейного архива, делая это, видимо, по памяти, неполно, с пропусками и искажениями. Отдельные эпизодические записи песенных текстов встречаются и в других документах того времени.

Вместе с тем все больше начинают входить в быт просвещенного дворянства новые европейские формы музицирования: старинные русские инструменты гусли, гудок, сопель заменяются скрипкой, клавином или клавикордами, непритязательные народные игры и пляски вытесняются более изысканным репертуаром западного происхождения. В числе любителей «немецкой» музыки можно назвать царского родича Никиту Ивановича Романова, боярина Артамона Сергеевича Матвеева, могущественного князя Василия Васильевича Голицына, которые обставляли свои дома на западный манер и содержали собственные инструментальные капеллы.

Одним из любимых при дворе музыкальных развлечений была «органная потеха». Небольшими по размеру органами комнатного типа (позитивами) обзаводились и богатые столичные вельможи.

Известны имена нескольких органных мастеров, работавших в России в середине XVII века. Среди них особенно примечательна личность польского мастера Симона Гутовского, который, по-видимому, не только строил органы и играл на них, но и заведовал всей придворной музыкой.

Мы не располагаем полными сведениями о персональном составе музыкантов, находившихся на русской придворной службе. Часть их, возможно, была выписана из-за границы, другие могли быть набраны из числа жителей Немецкой слободы – городского района за Земляным валом, являвшегося местом поселения иностранцев. Посетивший Россию в 40-х годах немецкий путешественник Олеарий рассказывая о гонениях церкви на светское музициро-

вание, замечает: «Немцам, впрочем, разрешено пользоваться музыкой в своих домах; так же точно разрешено это и вельможе Никите (Романову), который держит у себя во дворце позитив и другие инструменты; впрочем, ему патриарх не может много сказать». Наряду с этим уже в середине века выдвигаются свои русские музыканты, овладевающие искусством игры на различных европейских инструментах.

Придворные театры. Особенно знаменательным событием было открытие в 1672 году первого в России придворного театра. До этого времени театра в Древней Руси не существовало, если не считать некоторых народных обрядовых действий и импровизированных скоморошских представлений. В XVI – первой половине XVII века получают развитие театрализованные церковные действия типа литургической драмы, среди которых наиболее развитыми элементами зрелищности обладает «Пещное действо». В основу его положена библейская легенда о трех иудейских отроках, которые по распоряжению вавилонского царя Навуходоносора были брошены в раскаленную печь за нежелание поклониться золотому тельцу, но спасены ниспосланным с небес ангелом. Действо исполнялось в предрождественское воскресенье, во время утреннего богослужения в московском Успенском соборе, новгородской Софии и наиболее крупных церквях некоторых других городов.

Источником «Пещного действа» послужил, по-видимому, аналогичный греческий обряд, известный уже в XIV веке. Русское «Пещное действо» по сравнению с его греческим прообразом содержит гораздо больше зрелищных эффектов чисто театрального характера. Так, когда отроки входили в специально сооруженную декоративную печь, вспыхивало пламя, разжигаемое с помощью сухой травы, а сверху опускался манекен, изображающий ангела, и все это сопровождалось сильным грохотом (небесный гром). В греческом обряде вместо горящей печи храм освещался множеством свечей, не было и спускающегося с «небес» ангела. Особенностью русского «Пещного действа» является также чисто фарсовая сценка облаченных в скоморошьи кафтаны «халдеев», которые вталкивали отроков в печь и разжигали ее, а затем, при виде чудесного явления ангела, в страхе падали ниц.

Некоторые моменты этого действа напоминали итальянские ренессансные «священные представления» (*sacre rappresentazioni*).

С одним из таких представлений еще в XV веке смог познакомиться дадальский архиепископ Авраамий, сопровождавший митрополита Исидора в его поездке в Италию для участия в VIII Вселенском соборе 1437-1439 годов. Описывая это «дивное и претрашное видение», он с особенной подробностью останавливается на том моменте, когда «с небес» спускался на веревке человек, изображавший ангела, – «и в то время от верха от отца огонь поседе с великим шумом и гремением». Не исключено, что именно этот момент итальянского мистерияльного действия послужил образцом для аналогичного эффекта в «Пещном действе».

Но, несмотря на яркую театральность, «Пещное действо» все же звалось частью богослужебного чина. Музыкальным сопровождением служило пение ирмосов седьмой и восьмой песен, связанных по содержанию с библейской «Книгой Даниила». В 40-х годах XVII века исполнение действа было прекращено, что явилось, по видимому, следствием церковной реакции и усилившегося гонения на все виды зрелищного искусства.

Мысль о создании придворного театра возникла среди стоявших близко к царскому двору вельможных бояр – «западников». Для спектаклей построили специальное помещение в Преображенской слободе, а в холодное зимнее время они переносились в Кремль.

Музыка в театре. 17 октября 1672 года на открытии первого в России театра силами обученных пастором Грегори молодых людей из Немецкой слободы была исполнена пьеса на библейский сюжет «Артаксерксово действо, или Эсфирь». Вслед за ней поставлен ряд других пьес, содержание которых заимствовано как из Библии, так и из истории средневекового Востока («Темир-Аксакове действо»), и из античной мифологии («Комедия о Бахусе и Венусе»). Вместе с воспитанниками Грегори на сцене выступали и русские актеры, для подготовки которых была создана особая школа в Мещанской слободе.

Среди различных средств, привлекавшихся для создания занимательного красочного зрелища, не последнее место занимала музыка. Спектакли сопровождались небольшим оркестром, в котором кроме четырех «штатных» музыкантов участвовали восемь «игрецов».

В сохранившихся текстах указаны места, где должна звучать

музыка, но о характере этой музыки можно судить только предположительно. В основном она, вероятно, набиралась из произведений немецких и польских композиторов, включая танцы, шествия, марши, может быть, некоторое подобие увертюры, а вокальные эпизоды могли исполняться на «голоса» популярных русских псалм. Ряд номеров, предназначенных для пения, близок псалмовой поэзии и по характеру текстов: например, «плач Эсфири с девами», «Израиль да радуется» в «Артаксерксовом действе». В конце четвертого акта этой же пьесы дана ремарка: «лики дев поют песнь», указывающая на участие хора в спектаклях.

Балет. Наконец, музыкой сопровождалась довольно многочисленная в некоторых пьесах балетные интермедии. Так, в «Комедии о Давиде с Голиадом» или «Комедии о Бахусе и Венусе» насчитывалось до восьми «балетов». Балет вводился также в торжественные прологи и эпилоги, являвшиеся обязательной принадлежностью европейского придворного театра. Один из иностранных наблюдателей описывает виденный им на московском театре пролог, в котором актер, изображавший Орфея, пропел приветственное песнопение с пожеланиями долгой жизни и процветания царю Алексею Михайловичу, а затем начал танцевать вместе с макетами пирамид, внутри которых находились люди. Для исполнения балетных сцен была создана группа из двадцати танцоров под руководством некоего инженера Николая Лима.

Театр в Преображенском просуществовал недолго и в начале 1676 года, после вступления на престол богомольного царя Федора Алексеевича, был закрыт. Но несмотря на свою недолговечность и ограниченный состав посетителей, он оставил след в русской культуре. Основание театра в России, как писал академик В. Н. Перетц, «было своего рода моментом бытовой «революции», завершившей обнаруживающееся уже с начала XVII века тяготение к обмирщению всего уклада жизни, а также и «революции» театральной, поставившей на место зачатков мистеральной драмы – новое европейское искусство».

Школьный театр. Более демократичным и близким восприятию широкого круга русских людей оказался школьный театр, создававшийся при духовных школах и семинариях. На Украине этот род театрального искусства культивировался уже с начала

XVII века, в России его возникновение связано с именем Симеона Полоцкого.

Со школьной драмой соприкасается жанр *театрализованной пасторали*, широко распространенной в XVII в. в Польше, а от туда проникший в украинскую драматическую литературу. Содержание пасторалей связано с рождением Христа, излагалось в виде беседы пастухов, делящихся между собой благой вестью. Разговор прерывался песнями, плясками, веселыми комедийными эпизодами.

В истории русской литературы существует понятие переходного периода, являющегося связующим звеном между двумя ее большими историческими эпохами. Именно такое переходное положение в развитии русской музыки занимает вторая половина XVII в., когда средневековые формы разрушались и утрачивали значение всеобщего канона, а новое только рождалось, не успев окончательно сложиться и окрепнуть. Но за ним было будущее. То, что посеяно в эту пору, дало обильные и пышные всходы на протяжении ближайших столетий.

МУЗЫКА РОССИИ XVIII ВЕКА

«Век разума и просвещения» – так говорили о своем времени великие мыслители XVIII столетия, провозвестники новых революционных идей. В историю мировой культуры XVIII век вошел как эпоха огромных общественно-исторических сдвигов, острейшей борьбы феодально-монархическими устоями и мощных народных движений. Присущий этой эпохе дух революционных преобразований породил широкое движение Просвещения, с которым связаны лучшие завоевания науки, культуры, идеологии того времени. Великие истины Просвещения, идеи свободы и социальной справедливости нашли ярчайшее выражение в деятельности крупнейших философов и писателей века – Дидро и Гольбаха, Вольтера и Руссо, Лессинга, Гёте и Шиллера, Ломоносова и Радищева.

В новый период вступает и русская культура, пережившая на рубеже XVII и XVIII столетий знаменательный перелом. После долгого времени насильственной культурной изоляции, обусловленной трехвековым монгольским завоеванием, а также авторитарным влиянием церковной власти, старавшейся оградить Русь от

всего «еретического», «западного» (в том числе образованности, нравов, форм культурного быта), русское искусство вступает на путь общеевропейского развития и постепенно освобождается от оков средневековой схоластики. Это был первый век развития светской культуры, век решительной борьбы нового, рационалистического мировоззрения с суровыми, аскетическими догмами религиозной морали. «Мирское» искусство приобретает право на общественное признание и начинает играть все более важную роль в системе гражданского образования, в формировании новых устоев общественной жизни страны.

И вместе с тем русская культура XVIII века не отвергала своего прошлого. Приобщаясь к богатому наследию Европы, русские деятели в то же время опирались на коренные отечественные традиции, накопленные за длительный предшествующий период художественно-исторического развития, на опыт древнерусского искусства. Именно в силу этой глубокой преемственности Россия сумела в течение XVIII века не только принять активное участие общем процессе движения мировой культуры, но и создать свои национальные школы, прочно утвердившиеся в литературе и поэзии, в архитектуре и живописи, в театре и музыке. К концу столетия русское искусство достигает огромных успехов. Об этом свидетельствуют имена выдающихся русских писателей Державина, Фонвизина, Радищева, Крылова, Карамзина и замечательных мастеров изобразительного искусства: живописцев Рокотова, Левицкого и Боровиковского, скульптора Шубина, архитекторов Баженова и Казакова.

Неоценимый вклад в развитие отечественной культуры внесли русские музыканты XVIII века – композиторы, исполнители, оперные артисты, в большинстве своем вышедшие из народной среды. Перед ними стояли задачи огромной трудности. В течение нескольких десятилетий они должны были освоить веками накопленные традиции западно-европейского искусства. Овладевать приходилось и нотной Нотой, и новым инструментарием западноевропейского типа, и исторически сложившимися музыкальными жанрами, начиная от самых несложных бытовых форм. Однако от этих простейших образцов очень недолгим был путь к большой творческой победе – к формированию своей национальной композиторской школы, представленной именами ведущих композиторов XVIII столетия: Бортнянского, Березовского, Пашкевича, Хандош-

кина, Фомина.

На протяжении всего XVIII века русская музыка переживала бурный напряженный рост. Формировалась светская музыкальная культура нового времени, складывались свои профессиональные традиции в области музыкального творчества, образования, исполнительского искусства. Это был сложный, противоречивый процесс. Он протекал в обстановке господства феодально-крепостнической системы с присущими ей сословными разграничениями. Оторванность дворянства от народной среды неизбежно накладывала отпечаток на вкусы, культуру и эстетические требования образованных слоев русского общества. В дворянских кругах господствовало представление о музыке как о своеобразном украшении аристократического или придворного быта, приятном развлечении в часы досуга. Занятия музыкой считались в этой среде, прежде всего признаком тонкого европейского воспитания и светской «галантности». А это в свою очередь порождало тот дух слепого подражания Западу, против которого столь резко протестовали наиболее просвещенные, передовые РУССКИЕ деятели XVIII века: Кантемир, Ломоносов, Фонвизин, Радищев, Новиков. Борьба за подлинно национальную, самобытную культуру, за развитие русского литературного языка, за овладение иными художественными традициями характеризует их творческую жизнь и деятельность.

Тем же стремлением к самобытности была охвачена и русская музыка XVIII века, едва только вступившая на самостоятельный путь развития. Однако в условиях того времени задачи самоутверждения именно в области музыкального творчества оказывались особенно сложными в силу профессиональной незрелости молодой композиторской школы. А это приводило к поверхностной, неверной оценке всего музыкального наследия предшественников Глинки.

В течение долгого времени о русской музыке XVIII – начала XIX века господствовало представление как о сплошь «подражательном» искусстве. Творчество Глинки и его преемников заставило надолго забыть о сравнительно скромных достижениях зачинателей русской композиторской школы. Больше того: у критиков XIX века, и в первую очередь у В.В. Стасова, их первые опыты вызывали даже открытую неприязнь, порожденную все тем же представлением о пассивном заимствовании западных образцов.

Проблема «Россия и Запад» (как и проблема «Русь и Византия» в эпоху Киевского государства) находит свое решение в широком

аспекте международных связей всей русской культуры в целом. Процесс освоения западноевропейских традиций в условиях Петровских реформ и последующего за ними времени был естественным следствием культурной политики Петра, направленной на сближение с Западом. Большое значение при этом придавалось отбору самых насущных, необходимых образцов. Усваивалось не все, а лишь то, что могло способствовать укреплению и росту своей национальной культуры. В самой существенной мере это касалось и музыки. Ее многосторонние связи с зарубежными композиторскими школами Италии, Франции, Австрии, Германии, с польской и чешской музыкальной культурой способствовали стремительному росту и утверждению музыкального искусства нового времени. Русским музыкантам XVIII века необходимо было «пойти в науку» к своим западным соседям и приобщиться к их профессиональному мастерству. Только пройдя эту школу, они могли завоевать свое право на самостоятельность в общеевропейском культурном процессе.

Пути развития русской музыки (вторая половина XVIII века)

Просветительские начинания петровского времени принесли ощутимые результаты в последующий период, отмеченный яркими достижениями в области русской науки, литературы, искусства. В истории отечественной культуры этот период связан с именем великого ученого-энцикло-педиста и поэта М.В. Ломоносова, с деятельностью виднейших представителей русского литературного классицизма А.Д. Кантемира, В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова. Успехи русского искусства наглядно проявились в деятельности знаменитого зодчего В.В. Растрели, в портретной живописи А.П. Антропова и И.П. Аргунова.

Предпринятый Петром процесс укрепления Русского государства и его выхода на международную арену вызвал естественную потребность в организации новых центров культуры, созвучных общеевропейскому уровню.

В период 30-40-х годов музыка постепенно выходит из сферы прикладного искусства на самостоятельный путь развития. Осваиваются сложные музыкальные жанры: опера, кантата, соната, сюи-

та. Музыкальные инструменты, в том числе клавикорды, скрипка и арфа, получают все более широкое распространение в дворянском быту. При дворе и в домах знатных вельмож устраиваются концерты. Формируются хоровые капеллы, оркестры и оперные труппы. Русские музыканты овладевают исполнительским мастерством. Тем самым развивающиеся традиции бытового и концертного музицирования готовили почву для последующего возникновения русской композиторской школы.

Однако, несмотря на заметные успехи, музыкальная жизнь этого времени несет на себе печать сословных ограничений. Центром музыкальной культуры в крепостническом государстве по-прежнему был императорский двор, и самые задачи искусства воспринимались, прежде всего, с точки зрения придворного этикета. Музыка служила здесь в основном целям украшения придворного быта возвеличения персоны монарха.

Основным жанром, характеризующим развитие музыкального искусства XVIII века в России, была *опера*. Возникновение оперного театра в послепетровскую эпоху сыграло огромную роль в музыкальном воспитании русского общества, в развитии музыкальных вкусов, а главное – в формировании своих исполнительских традиций. На оперном репертуаре воспитывались и русские певцы, и музыканты-инструменталисты, и композиторы. Неудивительно, что именно в оперном жанре ярче всего проявились впоследствии творческие возможности наиболее одаренных, ведущих композиторов XVIII века.

Первые оперные спектакли при русском дворе начались в марте 1731 года, когда в Москву была приглашена труппа итальянских артистов, состоявших на службе в Дрездене у саксонского курфюрста Фридриха Августа.

Однако жанр комической оперы, несмотря на блестящее исполнение, все же не отвечал запросам императорского двора.

Жанр итальянской героико-мифологической оперы-серия утвердился в России с середины 30-х годов. 29 января 1736 года в Петербурге, в специально построенном «оперном доме» была в первые поставлена итальянская опера-серия под названием «Сила любви и ненависти». Автор ее, неаполитанский композитор Франческо Арайя (1717-1767). Успеху спектакля свидетельствовало участие в нем балета: вместо комических интермедий в антрактах между действиями оперы исполнялись короткие балетные представ-

ления, поставленные известным итальянским балетмейстером Антонио Ринальди.

Опера-серия служила, прежде всего, украшением придворного быта, предметом пристального внимания и поощрения царствующих особ, склонных отождествлять себя с легендарными героями этих торжественных представлений

Расцвет оперы-серии наступил в 40-50-х годах. Роскошные постановки оперных спектаклей хорошо отвечали величественному, импозантному стилю русского барокко», прочно установившемуся тогда в дворцовой архитектуре, как и во всей обстановке придворного быта северной столицы.

Оперы исполнялись на итальянском языке. Зрители следили за представлением, держа в руках специально отпечатанные русские переводы либретто. Однако уже в первые годы своей деятельности Араий должен был прибегнуть к помощи русских артистов. Из среды певчих Придворных капеллы выдвинулись талантливые певцы Марк Полторацкий, Гаврила Марцинкевич и др. Постоянно участвовал в оперных представлениях большой хор Придворной капеллы, что давало возможность композитору вводить в оперу широкие массовые сцены.

Развитие оперной культуры в России, разумеется, не было тем единственным руслом, по которому осуществлялась связь с западноевропейской музыкальной традицией.

Обычным явлением еще в 30-х годах становятся *камерные концерты* при дворе. В них принимают участие видные иностранные музыканты, представители классической итальянской инструментальной школы. Постепенно из среды придворных музыкантов выдвигаются и свои, русские исполнители.

К этому времени заметно выросла и роль *придворного оркестра*. Принимавший участие в оперных постановках, и в официальных торжествах, оркестр этот непрерывно рос и пополнялся преимущественно русскими музыкантами, воспитанниками военных оркестров.

Важное значение в домашнем быту приобрела вокальная музыка и ее основная разновидность – *лирическая песня*. Традиция вокального исполнительства, по существу самая распространенная в широких слоях русского общества, в XVIII века утвердилась и расцвела под влиянием русской поэзии.

По типу композиции эти первые образцы любовной лирики пока еще связаны с устойчивой традицией старинных кантов и духовных псалмов. В них господствует принцип трехголосного изложения с параллельным движением в двух верхних голосах и самостоятельной партией баса. Во всех сохранившихся нотных записях инструментальная партия отсутствует. Но на практике эти песни могли исполняться с сопровождением инструментов.

Одновременно в эту любовную лирику проникают новые музыкальные веяния, связанные с бытовым жанром западноевропейского танца. Широкое распространение, начиная с Петровской эпохи, приобретают песни танцевального ритма, преимущественно в духе менуэта, излюбленного танца нового времени.

Подъем русской поэзии Наступивший в середине XVIII века, вызвал широкий отклик в песенном, вокальном творчестве, и не случайно Державин называет эпоху 40-50-х годов «веком песен».

Именно в это время выдвинулся первый известный нам автор песни – романса Григорий Николаевич Теплов (1711-1779). Видный сановник, государственный деятель и ученый адъютант Академии наук, Теплов принадлежал к числу образованных светских любителей музыки. Он хорошо пел, играл на клавесине и скрипке, постоянно участвовал в придворных концертах.

В лучших своих песнях этот способный композитор-любитель по праву может быть признан одним из основоположников русской романсовой лирики, «прадедушкой русского романса».

Многочисленные образцы песенного жанра, представленные в сборниках XVIII века, неизменно привлекают пристальное внимание историков русской музыки. Это была, в сущности, единственная область музыкального творчества, доступная самому широкому кругу любителей музыки. Только по ней мы можем судить о том, чем жили несколько поколений русских людей, уже причастных к новым формам культуры и быта, но еще не приобщившихся к сложным формам профессионального искусства. За исключением этих песен, первая половина века не оставила нам произведений русских композиторов (церковная хоровая музыка составляла особую область).

Период приобщения к ценностям западноевропейского искусства воспитал в России своих талантливых музыкантов, успешно усвоивших эстетические требования века, сумевших перенести их

на русскую почву. Уже были заложены прочные основания отечественной национальной исполнительской школы в области оперного и балетного театра, вокального и инструментального исполнительства. Уже выдвинулись к середине столетия целое поколение профессиональных музыкантов, способных исполнять сложную инструментальную музыку, постепенно наполнявших придворные и крепостные оркестры. Теперь свое слово должны были сказать первые русские композиторы, выступившие в последней трети века, в знаменательную пору русского Просвещения.

Русская национальная композиторская школа

Последняя треть XVIII века занимает рубежное положение в истории русской музыки. В это время в России складывается и созревает своя, национальная композиторская школа. Наступает первый расцвет молодой светской музыкальной культуры, подготовленный реформами Петра I и всем предшествующим развитием музыкально-общественной жизни. Выдвигается группа талантливых композиторов, завоевывающих известность не только в России, но и за рубежом. Березовский, Бортянский, Пашкевич, Фомин, Хандошкин утверждают самостоятельное значение молодой русской композиторской школы.

Этот решающий сдвиг не был случайным явлением. Блистательными успехами отмечен в конце XVIII века весь путь русского искусства, особенно крупными достижениями ознаменовался этот период в русской литературе, представленной именами Фонвизина, Новикова, Крылова, Державина, Карамзина. Ее идейной вершиной явилось творчество Радищева, ярко определившее историческое значение эпохи Просвещения. С большой силой пробивается критическая струя в русской литературе и драматургии. К передовому направлению русской литературы быстро примыкает и молодая композиторская школа, сложившаяся на рубеже 1770-1780 годов.

С помощью русской литературы и музыка постепенно укреплялась на пути самостоятельного развития, хотя этот процесс становления во многом был затруднен сложившимися условиями крепостнического уклада.

Все это проливает свет на те драматические страницы жизни русских композиторов XVIII столетия, которые дошли до нас в не

многих сохранившихся документах. Даже самые талантливые из них, как, например Фомин, влачили существование людей, с трудом добывавших кусок хлеба своим искусством. Их творческие успехи, за редким исключением, оставались не замеченными в печати и общественной жизни. В оперном репертуаре, в театральных афишах и печатных либретто имена композиторов упоминались далеко не всегда, а созданные ими партитуры нередко уничтожались «за ненадобностью».

Борьба за самобытность музыкального искусства в существенной мере осложнялась не только тем подчиненным положением, какое занимали в то время русские музыканты среди своих собратьев – художников, архитекторов, тем более литераторов, но и господствующими вкусами высокопоставленных меценатов, всегда отдававших предпочтение зарубежным мастерам и проявлявших явное пренебрежение к успехам отечественных композиторов.

Особое значение для формирования музыкального стиля и языка в музыке доглинкенского периода приобрело влияние классицизма. Как основного художественного направления эпохи Просвещения.

При всей незрелости художественных форм, при всем недостатке высокого мастерства, русские композиторы XVIII века стремились выразить в музыке свое национальное содержание, свою тематику, свой образный строй. Об этом свидетельствуют и первые русские оперы, реалистически отображающие нравы и быт русского общества, и первые инструментальные сочинения. Основанные на народно-песенных темах, и первые русские романсы, питавшиеся истоками народной песни и канта. Во всех этих жанрах русские композиторы искали самостоятельный путь развития, хотя и пользовались приемами общеевропейского классического музыкального стиля XVIII века.

Народная песня – важнейшая основа в творческих поисках и стремлениях русских композиторов XVIII века. Народно-песенный тематизм пронизывает, по существу. Все музыкальные жанры этого времени – оперу, симфоническую увертюру, камерную клавирную музыку, вокальную лирику, связанную с традицией канта. Овладевая сложными вокальными и инструментальными формами, русские композиторы стремились использовать в них богатство своих народных мелодий. Естественно, что на первое место в рус-

ской музыке выдвинулась комическая опера – народная по сюжету и языку, насыщенная народно песенным материалом.

Русские композиторы XVIII века не могли еще «возвысить народный напев до трагедии», сделать народную песню выразительнейшей больших идей и глубоких дум. Но, тем не менее, уже и в эту раннюю пору национальная композиторская школа обрела свой истинный путь развития, оказавшийся плодотворным, путь народности и жизненной правды. Он был указан народной традицией.

Народная песня. Процесс становления профессионального композиторского творчества в России начался с изучения народной песни. Только в XVIII веке ее в первые стали записывать, разрабатывать, изучать. Эта сложнейшая задача привлекла в то время не только музыкантов, но и крупнейших писателей, поэтов, ученых. Не случайно к концу XVIII столетия относится создание первых научных трудов о музыкальном творчестве русского народа.

Активно развивалась, обогащалась традиция народного творчества. Во всех слоях русского общества народная песня продолжала жить полной, интенсивной жизнью в своем непосредственном, «природном» виде. «Она пронизывала весь быт русского общества – от крепостных низов до верхушки столичного дворянства. Сохранилось много свидетельств, говорящих о широком бытовании в XVIII веке старинных народных обычаев, игр и песен не только удаленных от центра сельских местностях и помещичьих усадьбах, но и в больших русских городах». В связи с ростом городов и новыми условиями городского быта формируется особый слой народного творчества, сближающийся с профессиональной поэзией – городской фольклор. Процесс обогащения народной песни по-своему отразился в народно-песенной культуре городского быта, зародившейся именно в XVIII столетии.

Народная песня этого времени отличалась редким многообразием содержания. Век крепостничества и крестьянской войны породил в народе новые песни, чутко отображавшие тяжелую долю народа. Его чаяния и освободительную борьбу. Свои заветные думы народ высказывал в *песнях крестьянских восстаний*, сложившихся в эпоху бурных социальных потрясений, борьбы обездоленного крестьянства с гнетом крепостничества, песни эти полны сурового величия и мощи. Такова бурлацкая песня «Не шуми, мати

зеленная дубравушка», вплетенная Пушкиным в ткань повести «Капитанская дочка» и охарактеризованная поэтом как любимая песня Пугачева. Отзвуки могучих народных движений слышатся и в других песнях XVIII века, воплотивших в себе мечту народа о «вольной воле».

Большое значение в народном быту по-прежнему сохраняет историческая песня. Получивший широкое развитие в конце XVII века и в XVIII веке, этот жанр запечатлел в памяти народа великие события прошлого. Преобразования и победы Петра I, события Северной войны, а затем и походы Суворова нашли яркое отражение народной песне, особенно в песнях военной, солдатской среды.

К числу новых песенных жанров, порожденных общественно-историческими условиями XVIII века, принадлежат песни *солдатские рекрутские*. Они возникли в эпоху Петра I установившего обязательную службу в армии. Наряду с рекрутскими, в солдатской среде зарождались и походные песни, прославляющие отвагу и доблесть русских воинов, и подвиги русских полководцев. Таковы песни о Суворове: продолжая традицию исторического жанра, они в то же время по музыкальному складу и языку уже приближаются к солдатским походным песням XIX века с их маршеобразным ритмом.

К XVIII веку относится формирование *городской песни*. В народном быту этого времени приобретают большое значение песни служилого люда, солдатские и матросские, песни городского мещанства, дворовых крепостных и «фабричных» (рабочих). Старинные крестьянские напевы, попадая в условия городского быта, также существенно меняются и звучат в новых вариантах. В громадном большинстве песенных сборников XVIII века и начала XIX века отражен именно этот слой народной песенной лирики, связанной с городской традицией. В XVIII веке впервые появились *нотные записки народных песен*. Если от XVII века до нашего времени дошли только отдельные текстовые записи, то в XVIII веке создавались уже целые сборники народных песен с напевами, печатные и рукописные.

Важным этапом в истории русской фольклористики было издание первого в России текстового сборника народных песен, составленного известным литератором, выходцем из демократической среды Михаилом Дмитриевичем Чулковым.

Хоровая музыка. Своеобразным путем развивалась XVIII веке самая устойчивая область русской музыкальной культуры – хоровая музыка. Продолжая накопленные традиции, наследуя многовековой опыт древнерусского искусства, русские композиторы достигли в этой области вершин мастерства и оставили произведения непреходящей художественной ценности. Это касается, в первую очередь, двух главных представителей хорового творчества – Бортнянского и Березовского.

Широкое развитие хорового творчества в XVIII веке было во многом обусловлено особым положением данного жанра в сфере общественной жизни. Поощряя традиционное искусство церковного хорового пения, а саррелла, правительство принимало меры к его дальнейшему усовершенствованию. Организация певческой школы в Глухове и непрерывное пополнение придворной певческой капеллы новыми исполнительскими силами способствовало этому росту. Начиная с середины века к руководству капеллой и обучению певчих привлекались известные итальянские мастера – Манфредини, Галуппи, Траэтта, Сартти. Большой известностью в конце XVIII века пользовались хоры крепостных певчих. Принадлежавшие Н.П. Шереметьеву, П.М. Волконскому, В.Г. Орлову, Г.И. Бибикову; на Украине славился знаменитый хор певчих А.К. Разумовского, большое внимание по-прежнему уделялось церковным хорам при монастырях, семинариях, центральных соборах.

Большое место в общественном обиходе принадлежало официальной, торжественной *музыке празднеств*. Различные виды хоровых песнопений, начиная от петровских панегирических кантов и кончая грандиозными хоровыми кантатами екатерининских дней, прочно укоренились в общественном обиходе XVIII века. Постепенно включались в сферу композиторского творчества и хоровые *обработки народных песен*. Прекрасные образцы хоровых обработок народных песен оставили в своих операх Пашкевич и Фомин.

Решающие сдвиги произошли и в специфической области *церковного пения*. В течении всего XVIII века оно прошло большой путь эволюции – от монументального партесного стиля, вызывающего ассоциации с архитектурным стилем барокко. К высоким образцам классицизма в творчестве Бортнянского. Примерно с середины XVIII века в сферу церковной хоровой музыки начинают про-

никать новые веяния. Традиционные жанры культовых песнопений испытывают заметное влияние светского искусства-оперы и ранне-классического инструментального стиля.

Искусство Березовского и Бортянского ознаменовало новый этап в истории русской хоровой музыки, а асappella. Опираясь на традиции знаменитого распева и партесного пения, эти композиторы создали свой индивидуальный хоровой стиль, отличающийся глубокой выразительностью, многообразием содержания и блестящим вокальным мастерством. Излюбленной формой хорового пения у русских композиторов XVIII века становится **духовный концерт**. Блестящие образцы классического хорового концерта оставил Максим Сазонович Березовский (1745-1777). Среди сочинений его выделяется его ре-минорный концерт «Не отвержи мене во время страсти». Высокий расцвет хоровой музыки, а асappella наступил в творчестве Д.С. Бортянского. В конце XVIII века она становится основной сферой всей деятельности композитора, оставившего свыше ста хоровых сочинений, в том числе тридцать пять четырехголосных хоровых концертов и десять концертов для двух хоров. В них он достигает большого мастерства музыкального хорового письма, продолжая традиции своих предшественников и прокладывая путь к хоровой классике XIX века. Хоровые произведения Бортянского оставили заметный след в истории русской музыки. Известную роль они сыграли в подготовке оперного стиля Глинки.

Камерные жанры. Среди различных жанров русской музыки XVIII века особое место занимает вокальная лирика – песня и ранний романс. На протяжении всего века песня была самым любимым, доступным видом музыкального творчества, одинаково распространенным во всех социальных слоях.

В период 1770-1780-х годов постепенно определяется тот лирический жанр песни с инструментальным сопровождением, который впоследствии получил название романса. Правда, термин «романс» в то время еще не успел войти в обиход. Вместо него употреблялось обозначение **«российская песня»**. Однако типичные жанровые признаки и стилистические черты будущей романсовой лирики уже отчетливо проступают в этих наивных российских песнях, предназначенных для самых широких кругов любителей музыки.

Особенно большое значение для развития вокальной лирики имел расцвет сентиментальной поэзии. В конце века в литературе выступает плеяда поэтов-сентименталистов, у которых лирическая песня становится одним из основных, ведущих творческих жанров. В песенном творчестве И.И. Дмитриева, Ю.А. Нелединского-Мелецкого, А.Ф. Мерзлякова и др. русских поэтов. Творчество поэтов-сентименталистов легло в основу вокальной лирики Дубянского и Козловского – первых мастеров русского романса.

Песни Дубянского, несложные по фактуре, привлекают своей мелодичностью, искренностью и теплотой. В них отразились эстетические созерцательные настроения, присущие русской поэзии конца века.

Более широкий круг настроений отображен в творчестве Осипа Антоновича Козловского (1757-1831). По сравнению с Дубянским, это был музыкант другого масштаба – подлинный профессионал, крупный симфонист и музыкальный деятель, игравший активную роль в музыкальной жизни России на рубеже XVIII века и XIX веков.

Одновременно с развитием вокальной лирики в музыке XVIII века шел интенсивный процесс формирования **инструментальных камерных жанров**. Осваивались формы сонаты и вариаций, вырабатывались различные типы инструментальной фактуры, различные виды клавирной, скрипичной и камерной ансамблевой техники. Процесс этот совершался в тесной связи с ростом музыкального исполнительства, с традициями домашнего музицирования. Начальный этап формирования камерно-инструментальной музыки в России относится к 1780-1790-м годам.

Особой любовью в быту пользовались танцевальные миниатюры и вариационные циклы. Основой вариаций чаще служили популярные народные песни, в том числе песни-романсы городской среды.

Важнейшее место этот жанр занимает в **фортепианном творчестве**. С 80-х годов XVIII века фортепиано становится излюбленным инструментом в русском быту и начинает расширенно вытеснять старинные инструменты клавишинного типа. К этому времени относятся первые опыты обработки народных песен для фортепиано.

Камерная музыка – вокальная и инструментальная – особенно тесно связана с бытом. Выдающиеся произведения Бортянского, Хандошкина и Козловского в целом еще не определяют ее общего уровня.

Русский романс и фортепианная миниатюра XVIII века – это в большинстве случаев простое, бытовое искусство, творимое неизвестными музыкантами. Но именно в широком, общедоступном значении русской камерной музыки и заключалась ее жизненная сила. От раннего романса XVIII века очень не долгим оказался путь к вокальной лирике Алябьева, Глинки и Даргомыжского. Пышно расцветшая в начале XIX века культура русского романса и в дальнейшем послужила той интонационной основой, которая продолжала питать классическую музыку.

Музыкальный театр. Развитие всех рассмотренных выше жанров музыкального творчества совершалось в особых условиях значительной демократизации русской общественной жизни. Рост просветительской идеологии, наступивший в знаменательную пору крестьянских восстаний, внимание передовых деятелей – писателей, ученых и публицистов к судьбам народа, приход в науку и литературу новых творческих сил – всем этим был обусловлен мощный подъем культуры, наступивший в 1770-е годы.

Важнейшим очагом распространения музыкальной культуры становится в это время *театр*, объединивший в себе лучшие, передовые стремления русской драматургии, литературы и музыки, в крупнейших театрах России, как придворных, так и общедоступных, а иногда усадебных, крепостных были сосредоточены в то время лучшие исполнительские силы драматической и оперной сцены, группы хорошо подготовленных певцов и оркестрантов. При театре получали образование будущие артисты, певцы, дирижеры и композиторы, исполнители на различных инструментах.

Начиная с 1770-х годов театральная жизнь выходит далеко за пределы придворного быта. Не только в столицах. Но и в провинциальных городах строительство театров и организация театральных групп становится насущной потребностью. Ведущая роль по-прежнему сохранялась за столичными театрами Петербурга и Москвы. Наряду с городскими «вольными» театрами в конце XVIII века широко разветвляется сеть *крепостных театров*, разбросанных по всей России и особенно обильных в среднерусских губерниях – Тульской, Калужской Орловской. Многие из них были общедоступными, открытыми для широкой публики. Увлечение театрами захватывало постепенно даже Сибирь, где возникают театры в Тобольске (крепостной театр губернатора А.В. Алябьева,

отца композитора А.А. Алябьева), Иркутске, Омске. В отдельных случаях крупные поместные театры (например, Воронцовых, Юсуповых, Апраксиных) могли соперничать по своей профессиональной оснащенности с лучшими европейскими театрами того времени: из-за границы выписывались оперные партитуры, эскизы костюмов и декораций. Весь театральный реквизит.

Особенно широкой известностью пользовались театры графа Н.П. Шереметева в его подмосковных имениях Кусково и Останкино. Существование крепостных театров в целом было недолгим. Рассвет их падает на 1780-1790-е годы. Уже в то время многие крепостные театры являлись смешанными по своему составу: наряду с крепостными артистами к участию в спектаклях здесь привлекались и вольнонаемные актеры, музыканты, певцы. К началу следующего столетия эти театральные предприятия, слишком дорого обходившиеся их владельцам, постепенно превращались в открытые, доступные для публики.

В тесной связи с развитием театральной жизни находилось *инструментальное исполнительство*. Лучшие крепостные театры того времени, принадлежавшие Шереметьевым, Воронцовым, Юсуповым, располагали большими оркестрами в составе 40-50 человек. Свои небольшие инструментальные «капеллы» имели у себя даже помещики среднего достатка.

Широкой популярностью в быту крестьянской России пользовался особый вид исполнительства – *музыка роговых оркестров*. Так назывались оркестры медных духовых инструментов, типа волторны, получившие распространение во второй половине XVIII века. Все более устойчивый систематический характер приобретает к концу века *концертная жизнь*. Сначала публичные концерты давались. Как правило, «по подписке» приезжими иностранными музыкантами. Постепенно на эстраду выходят русские исполнители. В 80-х годах начал свою блестящую концертную деятельность русский скрипач и композитор И.Е. Хандошкин. Несколько позже, в последнем десятилетии XVIII века, начались выступления известного дирижера, пианиста и композитора, собирателя русских народных песен Кашина. И, наконец, уже на рубеже нового, столетия из среды наиболее даровитых русских исполнителей выделилась знаменитая Сандунова, выступавшая не только на оперной сцене, но и в концертах, главным образом как исполнительница

русских народных песен. К музыке приобщаются все более широкие круги населения.

Формировавшаяся в трудовых условиях крепостнического строя. Музыкальная жизнь России, тем не менее, сделалась неотъемлемой частью общенационального культурного процесса, особенно бурно развернувшегося в следующем, XIX столетии.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ВОКАЛЬНОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Александр Александрович Алябьев (1787-1851)

Александр Александрович Алябьев родился 4 августа 1787 года в городе Тобольске, где его – отец занимал пост губернатора. В семье Алябьевых любили музыку. Постоянным развлечением здесь были домашние концерты, в которых принимал участие крепостной оркестр и в качестве солистов выступали местные музыканты-любители.

Алябьев – одна из крупнейших фигур в истории русской музыки первой половины XIX века. Среди старших современников Глинки он выделялся редкой, разносторонней одаренностью, яркой индивидуальностью стиля и глубиной творческих стремлений. Работая самых разнообразных жанрах, Алябьев сделал ценный вклад в русскую инструментальную музыку, значительно обогатил и развил традиции русского романса. Вокальное творчество Алябьева существенно изменило весь облик ранней романсовой лирики и внесло в нее новые черты. В своих романсах он подошел к решению тех значительных философских и социальных задач, которых не касался никто из его предшественников. Психологическая глубина и содержательность вокальных произведений Алябьева сближают его с классиками русского романса – Глинкой и Даргомыжским, а в некоторых произведениях зрелого периода он смело опережает свою эпоху и прокладывает путь к реалистическому искусству 60-х годов.

В сфере романса особенно ярко проявились новаторские тенденции творчества Алябьева, его чуткость к передовым явлениям русской культуры. Композитор не только обогатил новыми выразительными приемами традиционные жанры лирического романса и «русской песни», он значительно раздвинул рамки русской вокальной лирики,

смело, внедряя в нее новые жанры и новые темы, вкладывая в нее лучшие думы, мечты и стремления своих современников.

Особое значение в русской вокальной музыке приобрела знаменитая песня Алябьева «Соловей» на текст А.А. Дельвига (сочинена ок.1825 года, издана в 1827-м).

Большое внимание Алябьев уделял хоровым жанрам. В сборниках «Застольные русские песни» (1839) и «собрание разных русских песен» (1834-1850) он объединил свои хоровые произведения на слова русских поэтов, в которых частично использовал материал собственных романсов.

Новаторство Алябьева проявилось и в области жанрово-характеристического романса. Ценным вкладом в русскую вокальную музыку были кавказские песни Алябьева, впервые изданные в сборнике «Кавказский певец».

Вкладывая в романс новое содержание, Алябьев в то же время обогащает вокальную музыку и новыми средствами музыкальной выразительности. С чутким вниманием относится он к интонационной стороне вокальной мелодии. Мелодия в его романсах, обычно сдержанная и неширокая по диапазону, таит в себе черты тонкой декламационной выразительности («Вечерний звон», «Нищая», «Деревенский сторож»).

Большое разнообразие Алябьев вносит в трактовку формы романса. Он умеет подчинить общую структуру романса развитию поэтического сюжета и применяет, в зависимости от текста, разнообразные типы композиции. Здесь и простая куплетная песня с рефреном («Соловей»), романсы куплетной формы с более сложным двухчастным строением каждой строфы («Нищая»), и трехчастные репризные формы, иногда усложненные вариационным развитием («Как за речкой слободушка стоит»), и свободные формы сквозного развития, особенно типичные для романсов балладного характера или драматических монологов («Что затуманилась, зоренька ясная», «Пробуждение», «Деревенский сторож»).

Обогащению вокальной лирики Алябьева немало способствовало его инструментальное мастерство. Партия фортепиано нередко становится у него носителем главного поэтического образа. В романсах «Зимняя дорога», «Два ворона», вступление фортепиано несколькими скупыми штрихами передает образный строй пушкинских стихов. В этой тенденции внутреннего обогащения формы,

фактуры и музыкального языка романса проявились новаторские черты стиля Алябьева, сближающие его с русскими классиками.

Творчество Алябьева развертывалось в сложный период формирования русской музыкальной классики. Начав свою деятельность в период 1810-х годов, он закончил ее в эпоху Глинки и Даргомыжского. Но даже в эту блестящую пору его искусство не утратило ценности. Вдумчивый, тонкий музыкант, Алябьев неустанно обогащал свое мастерство, приближаясь к новым, классическим завоеваниям русской художественной культуры. Отталкиваясь от привычных традиций бытового музицирования. Он постепенно овладевал такими сложными формами, как струнный квартет, фортепианный камерный ансамбль или симфоническая увертюра. В области вокальной камерной музыки он проявил себя подлинным новатором. Создатель глубоких и содержательных лирико-психологических романсов нового типа, он сумел найти в этом жанре свой путь, свое направление, существенно отличающее его не только от композиторов «салонного» романса, но и от таких талантливых мастеров, какими были его ближайшие современники – А.Л. Гурилев и А.Е. Варламов.

Алексей Николаевич Верстовский (1799-1861)

Алексей Николаевич Верстовский родился 18 февраля 1799 года в тамбовской губернии, в имении своего отца Селиверстово. Будущий композитор воспитывался и рос в обычных условиях помещичьего, дворянского быта. В семье процветало домашнее музицирование; отец Верстовского держал у себя крепостной оркестр и был обладателем большой по тому времени нотной библиотеки. И сам композитор, и его брат-скрипач Василий Верстовский с детства принимали участие в любительских и благотворительных концертах.

Творчество Верстовского занимает особое место в истории русского музыкального театра. Именно этому композитору суждено было завершить весь путь развития русской оперы до Глинки и подвести ее вплотную к классическому периоду.

Подлинной страстью музыканта становится театр. В начале 20-х годов Верстовский приобретает известность в художественных кругах Петербурга. К этому времени относится появление первых произведений композитора, составивших ранний этап его

творческого развития (романсы и песни, первые водевили). Верстовский становится близким другом Алябьева, сближается с театральными деятелями: А.А. Шаховским, Н.И. Хмельницким и Одоевским содействовало его творческому росту.

Разумеется, творчество Верстовского еще не достигло высокого классического уровня. Он не имеет тех глубоких общенародных корней, которыми питалась музыка Глинки. Да и в своих эстетических взглядах композитор далек от высоких критериев глинковского реализма. Но как талантливый представитель определенного исторического этапа русского искусства, Верстовский внес в музыку ценный вклад. В его операх ярко запечатлелись те самобытные черты русского, национального романса, которые были в дальнейшем по-новому переосмыслены, развиты и углублены великими творцами классической оперы – Глинкой и Даргомыжским, Чайковским и Римским-Корсаковым.

Верстовский с юных лет тяготел к драматической музыке. Музыкальное искусство в его представлении неразрывно ассоциировалось с театром. В отличие от Алябьева, он не увлекался чисто инструментальными жанрами, и даже сфера лирического романса имела для него в целом второстепенное значение. Композитора привлекали в первую очередь **синтаксические** формы и принципы музыкального театра – музыка в союзе с драмой, мимикой, пластикой, декоративным искусством.

Свой творческий путь Верстовский начал как автор **музыки к водевилям**. В окружающей его литературной среде этот жанр приобрел в то время особую популярность благодаря «злободневности» и сатирической направленности. Свою водевильную музыку Верстовский писал чаще всего совместно с Алябьевым.

Таковы водевили «Новая шалость», «Учитель и ученик», «Проситель», «Хлопотун». Как и Алябьев, Верстовский с легкостью овладел спецификой комедийного жанра и сделался в известном смысле «классиком» водевильной музыки.

Опера – важнейшая область творчества Верстовского. Работа над оперой для него была главной жизненной целью, с оперным жанром он тесно связал свою практическую деятельность режиссера, организатора и руководителя московской оперной труппы.

Начиная с 1828 года Верстовский создает ряд опер, которые надолго вошли в репертуар московской сцены. Вершиной его твор-

ческой деятельности явилась опера «Аскольдова могила».

15 сентября 1835 года, ровно за год до «Ивана Сусанина» Глинки, Верстовский поставил на сцене московского Большого театра оперу «Аскольдова могила». Это произведение по праву считается итогом творчества композитора и завершением всего исторического пути, пройденного русской оперой в XVIII и начале XIX века.

Типичное для композитора поэтическое отражение образов древнего славянства и русской старины нашло непосредственное продолжение в операх Даргомыжского («Русалка»), Серова («Рогнеда»), А. Рубинштейна («Купец Калашников»), молодого Чайковского («Воевода», «Опричник»). Немалую роль «Аскольдова могила» сыграла и в творческом формировании юного Римского-Корсакова как одно из первых музыкальных впечатлений будущего творца русской оперы – сказки. Оставив далеко позади достижения ранней оперной школы, классическая школа Глинки, тем не менее, не отвергла этих опытов, ибо в них были заложены ростки будущего. Среди них «Аскольдовой могиле» Верстовского, бесспорно, принадлежит первое и самое почетное место.

Александр Егорович Варламов (1801-1848)

Александр Егорович Варламов родился в Москве 15 ноября 1801 года в семье отставного военного. Сын мелкого чиновника, близко стоящий к народной среде, Варламов воспринимал народную песню отнюдь не «со стороны», а как нечто близкое и созвучное своему собственному духовному миру, своим запросам и требованиям музыканта. Отсюда особый, «полу фольклорный» характер мелодий Варламова, которые порой настолько сближаются с подлинными вариантами уже знакомых народных напевов. Такой живой, непосредственной связи с народным мелосом мы не найдем ни у одного из современников Глинки, не исключая Алябьева и Верстовского. И только трогательная лирика А. Гурилева, ближайшего современника Варламова, столь же естественно влилась в тот же поток городской народно-бытовой песенности. В музыке композитора органично слились и мужественная широта протяжных русских напевов, и мягкая чувствительность городских песен-романсов, и естественная грация бытовой танцевальной музыки. Все эти характерные приемы глубоко проникли в мелодику Вар-

ламова, так же как, например, влились элементы народной песенности в поэтический строй стихотворений Кольцова.

Отличительная черта творчества Варламова – близость к бытовой музыкальной практике. Превосходно зная народную городскую песню своей среды, Варламов вдумчиво отобразил в музыке не только ее интонационный строй, но и манеру исполнения – те трудно уловимые нюансы, которые и составляют «живую жизнь» песни. Тонкое знание вокального искусства (Варламов сам был превосходным певцом-исполнителем) помогло ему создать замечательные в своем роде классические образцы русской кантилены – широкие, льющиеся мелодии большого дыхания, подсказанные звучанием человеческого голоса.

Известность Варламова-композитора началась в 30-х годах. В 1832 году он переехал в Москву и получил место помощника капельмейстера, а затем «композитора музыки» императорских театров. Здесь Варламов вступил в ту художественную среду, в которой его талант получил двойственную оценку и где его дарование сразу же расцвело на почве богатейшей народно-песенной культуры московского быта того времени.

В поэзии Цыганова композитор «нашел себя», свой круг образов, свою сферу чувств. На стихи этого поэта он создал ряд песен, которые принесли ему не умирающую славу.

Театральная деятельность Варламова, сохранившиеся фрагменты его драматической музыки значительно расширяют наше представление о композиторе и позволяют судить о нем не только как о талантливом лирике, «песеннике», но и как об одаренном музыканте-драматурге. В темпераментных театральных песнях ярче всего проявилась романтическая сторона дарования этого художника. Созвучность его музыки всей приподнято-романтической атмосфере русского театра эпохи Молчанова.

Основная сфера творчества Варламова – вокальная лирика, основные жанры – романс и «русская песня». Как бы ни были интересны для нас его театральные сочинения, но в истории русской музыки он остался, прежде всего, замечательным мастером песни. В вокальной лирике выразились лучшие черты дарования Варламова: народность и национальная характерность его музыки, ясность и простота стиля и та подкупающая, правда, чувств. Которая сближает романтика Варламова с самыми передовыми и прогрес-

сивными стремлениями русской поэзии 30-40-х годов.

Варламову принадлежит около 200 романсов и песен. Почти все они, за редким исключением, написаны на слова русских поэтов современников, иногда на собственные тексты или на – стихи неизвестных авторов. В числе его любимых поэтов нужно назвать Лермонтова, Фета, Плещеева, романтиков Вельтмана и Бестужева-Марлинского. Привлекает имя поэта революционера М.Л. Михайлова; на слова этого совсем молодого и неизвестного в то время автора Варламов написал 5 песен. Но охотнее всего обращался он к стихотворениям А.В. Кольцова и Н.Г. Цыганова, так же, как и он сам, поэтов-песенников. На слова этих поэтов Варламов создал лучшие свои «русские песни» в народном духе, составляющие классические образцы этого жанра.

«*Русские песни*» Варламова можно свести к двум основным типам: лирическая протяжная и бойкая, энергичная плясовая. В первом из них с особой полнотой выразилась мелодическая щедрость его музыки, широкая русская кантилена.

Особую группу составляют «вальсовые» песни Варламова, связанные обычно с элегической темой воспоминания, скорби, мечты, задумчивой грусти. Плавный ритм вальса, излюбленный в городском быту, у него естественно переплавляется в привычных интонациях русской народной песни, в общем складе русского мелоса.

В некоторых «вальсовых» песнях-романсах Варламов достигает большой лирической проникновенности, искренности высказывания. Народность творчества Варламова в ряде произведений выступает не столь открыто, а в опосредованном виде. Так, в *романсах* композитор развивает традиционные для того времени жанры элегии, баркаролы, застольной песни, баллады, пользуясь типичными, уже отстоявшимися стилистическими приемами, порой поддаваясь влиянию итальянской оперной кантилены. Однако в целом и в области «чистой» романсовой лирики ярко проявляется самобытность варламовского стиля. Его широкие, кантиленные мелодии рождены особенностями русского стиха, русской напевной поэтической речи.

В истории русской музыки XIX века творчество Варламова, композитора, проявившего себя лишь в «малых жанрах» романса и песни, оказалось не менее, если не более значительным, чем музы-

кальное наследие его современника Верстовского, автора крупных «постановочных» опер. Сближая романс с народной песней, делая этот жанр доступным для самых широких кругов слушателей, он оказал несомненное влияние не только на современников (Глинка, Даргомыжский), но и на мастеров последующего поколения, в творчестве Чайковского, например. По заслугам ценившего музыку мастеров русского романса, традиции задушевной варламовской лирики нашли самое непосредственное продолжение. Глубоко человеческое искусство Варламова явилось, по верному выражению Астафьева, «одним из путей, ведущих к Чайковскому».

Александр Львович Гурилев (1770-1844)

Народно бытовая линия русского романса, ярко представленная в творчестве Варламова, нашла свое самобытное продолжение в вокальной лирике его близкого современника – *Александра Львовича Гурилева*.

Сопоставление этих двух имен в музыковедческой литературе давно уже стало традицией. При этом индивидуальность каждого из них выступает со всей очевидностью. Более динамичный, эмоционально насыщенный стиль музыки Варламова как бы оттеняется утонченной камерностью, интимностью, «домашностью» лирики Гурилева.

Нелегкой, судя по немногим сохранившимся данным, оказалась личная судьба композитора – выходца из среды крепостной интеллигенции. Он родился 4 сентября 1803 года в Москве, в семье крепостного музыканта, известного в свое время композитора Льва Степановича Гурилева. В начале 30-х годов имя Гурилева становится популярным в широких кругах любителей музыки, его романсы прочно входят в быт наряду с народными песнями, исполняются в цыганских хорах.

Среди двух жанров составляющих творческое наследие Гурилева, романсов и фортепианных пьес, первое место, бесспорно, принадлежит вокальной лирике. Скромный современник Глинки и Даргомыжского, он все же сумел даже в эту пору расцвета классического романса занять в истории русской камерной музыки свое особенное, достойное место.

В течение двух десятилетий активной творческой жизни Гури-

левым было создано большое количество песен, романсов и обработок подлинных народных напевов.

Песни Гурилева обладают ярко выраженной эмоциональной направленностью. Присущее его духовному складу элегическое, созерцательное начало в них доминирует, подчиняя себе поэтику этого жанра. Темы воспоминаний, сожалений о невозвратимой утрате, о загубленной молодости, о невозможности счастья – их общая сфера, независимо от конкретного обращения к авторскому или народному тексту, к тому или иному поэту.

Особую группу в наследии Гурилева составляют романсы лирико-драматического плана. Именно в них формируется тот новый жанр *романса-монолога*, с которым вошел в историю русской музыки Даргомыжский.

Новое глубокое содержание сумел вложить Гурилев в свои романсы на слова М.Ю. Лермонтова. Его можно считать одним из первых интерпретаторов элегической лирики великого поэта.

В фортепианном творчестве Гурилева господствуют в основном два жанра: танцевальная миниатюра и вариационный цикл. В области танцевальной миниатюры он чаще всего разрабатывает типичные жанры русской бытовой музыки – польку, мазурку, вальс.

* * *

Величие Глинки не уничтожило достижений его современников (Варламова и Гурилева). В своем творчестве, более камерном, интимном и, разумеется, неизмеримо более скромном по своим масштабам, Варламов и Гурилев сумели в простой и доступной форме выразить то новое, что несла с собой передовая национальная культура второй четверти XIX века, и в первую очередь внимание к внутреннему миру простого человека, чуткость к социально-психологической атмосфере времени.

Путь, пройденный русской музыкой в течение длительного исторического периода – от древних времен до середины XIX века – это закономерный процесс формирования, развития и неуклонного роста богатейшей музыкальной культуры великого народа, вплоть до ее блестящего расцвета как музыкальной культуры мирового значения.

Рост этот свершался в обстановке острых социальных проти-

воречий, вопреки многовековому и жестокому политическому и духовному угнетению народа. Он не прекращался даже в условиях тяжелой, героической борьбы народа за национальную независимость Родины и ее культурно-историческое наследие в периоды вражеских нашествий, для отражения которых потребовалось величайшее напряжение всех народных сил.

Песенное творчество народа – плод его музыкальной деятельности, создаваемый на протяжении многих веков, богатейшее древнерусское певческое искусство, лучшие творения русских мастеров более нового времени, конца XVII и XVIII века, начала XIX столетия составили ту прочную основу, ту плодородную художественную почву, на которой возросли и расцвели великие, мировые творческие открытия и достижения представителей русской классической музыки как дореволюционной эпохи.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIX ВЕКА

Основные художественные направления. Формирование русской классической композиторской школы

В историю русской национальной культуры XIX век вошел как период великих завоеваний музыкального искусства, его полного, всестороннего развития. Уже в 1830-е годы русская музыка достигла классического уровня в творчестве Глинки. А во второй половине столетия она стремительно поднялась до вершин мировой культуры, обогатив мир произведениями непреходящей художественной ценности. В творчестве Глинки и его преемников – Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина музыка стала подлинным выражением народных дум и стремлений, итогом многовекового опыта, накопленного в народном сознании.

В своем историческом развитии русская композиторская школа XIX века прошла не только стремительный, но и трудный путь. В развитии русской культуры первой половины XIX века отчетливо развиваются два этапа, резко разграниченные событиями 14 декабря 1825 года: первая четверть века – годы отечественной войны и вызревания декабризма. Весь последующий период, наступивший после восста-

ния декабристов, вплоть до 1855 года, ознаменованного окончанием Крымской войны. В истории русского искусства восстание декабристов прожило глубокий рубеж. Идеология декабризма послужила той почвой, на которой выросло творчество Пушкина. Здесь и богатое, многообразное творчество поэтов пушкинского круга Н.М. Языкова, А.А. Дельвига, Е.А. Баратынского, Д.В. Веневитинова.

Решающие сдвиги осуществлялись и в области более молодого искусства музыки. В период 20-х годов начинает свой творческий путь Глинка. Наступает подъем русской романсовой лирики, питавшейся творчеством русских поэтов. Выдвигаются даровитые современники Глинки – Алябьев и Верстовский. На театральной сцене впервые появляются и завоевывают огромный успех романтические оперы Верстовского, а в творчестве Алябьева формируется новый, психологически насыщенный жанр романса-монолога.

Все эти знаменательные явления русской музыки возникли в тесной связи с эстетическими исканиями, рожденными в обстановке бурных, тревожных событий. Это касается в первую очередь искусства Пушкина, оказавшего решающее воздействие не только на Глинку, но и на весь путь развития русской музыки.

Реалистическая эстетика Пушкина, «поэта действительности», наложила глубокий отпечаток на русскую музыку XIX века. Пушкинская концепция исторической драмы подготовила путь Глинки к народно-героической опере «Иван Сусанин». Глубоко народные по духу и складу произведения Пушкина «Руслан и Людмила» и «Руслалка» определили дальнейшее развитие русской классической оперы у Глинки и Даргомыжского. Его лирические стихотворения стали основой русского классического романса.

Принципы реалистической эстетики, питавшей музыкальную мысль, послужили важнейшей основой творческой деятельности композиторов-классиков. В русской классической музыке. Как и в произведениях великих русских писателей, с особой полнотой проявилась многогранность реалистического метода. Получившего специфическое выражение в каждой самостоятельной области искусства.

Рассматривая сложную картину развития музыкальной культуры XIX века, не следует забывать о глубоких противоречиях, сопровождавших этот процесс. Свое искусство, свои эстетические принципы русские композиторы утверждали в борьбе с отсталыми

вкусами двора и аристократии, с засильем бледной, подражательной музыки, процветавшей в этой среде с банальными вкусами «образованной» публики, по существу не причастной к высокой музыкальной культуре. Примером может служить сценическая история опер Глинки и Даргомыжского, вызвавших резкое осуждение реакционной критики. Борьба за русскую классику в дальнейшем еще более обострилась в связи с революционно-демократическим движением 60-х годов. Судьба Балакирева. Вынужденного отойти от музыкальной деятельности в расцвете сил и таланта, преждевременная гибель Мусоргского – таковы факты, свидетельствующие об исключительной сложности творческого пути русских композиторов-классиков.

Верными союзниками этих музыкантов были виднейшие музыкальные критики, создатель русской музыковедческой науки Одоевский, Серов, Стасов. Их взгляды сложились под непосредственным влиянием Глинки. Одоевский был сверстником и другом великого композитора, Стасов и Серов – его младшими современниками и почитателями. Им принадлежит заслуга теоретического обоснования творческих принципов глинкинской школы, утверждения в русской музыкальной науке и критике важнейших принципов народности и реализма.

РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ-КЛАССИКИ

Большой и славный путь прошла в своем развитии русская музыка. Сколько великих композиторов: Глинка, Даргомыжский, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Скрябин, Рахманинов, Глазунов и многие другие! Их искусство прославило Родину. Во всех странах земного шара звучит их музыка и будит в сердцах людей светлые, добрые, чистые чувства.

Расцвет музыкальной культуры в XIX веке был подготовлен всем ходом ее развития в России. Веками накапливались в народе драгоценные родники музыкального искусства. Народное поэтическое и музыкальное творчество существовало еще в глубокой древности, и в нем отразилась вся жизнь и история народа: его обычаи и обряды, его труд и борьба за свободу, его надежды и мечты о лучшей жизни. Все это отразилось в творчестве великих русских композиторов.

Михаил Иванович Глинка (1804 – 1857)

М.И. Глинка – гениальный русский композитор. Подобно Пушкину в поэзии, он был основоположником русской классической музыки оперной и симфонической.

Талант композитора созрел в период высокого подъема русской культуры, связанного с ростом революционно-освободительных идей того времени. Современник событий Отечественной войны 1812 года, Глинка в своей патриотической опере «Иван Сусанин» показал роль народа в истории родной страны.

Истоки музыки Глинки уводят в русское народное творчество. Любовью к Родине, ее народу, к русской природе проникнуты лучшие его произведения.

Родился Глинка в 1804 году в селе Новоспасском Смоленской губернии. Первые годы жизни провел в деревне. Здесь он полюбил народную песню. В детскую впечатлительную душу мальчика глубоко запали сказки крепостной няни Авдотьи Ивановны.

Огромное впечатление на Глинку произвели события 1812 года. Спасаясь от наполеоновской армии, семья Глинки покинула имение.

В семье часто звучала музыка. Крепостной оркестр дяди часто исполнял разнообразные произведения. Приезд оркестра был для мальчика праздником.

Глинка занимался географией, русским, французским, немецким языками, а также игрой на фортепиано со своей гувернанткой. Он учился легко и проявлял особенные способности к языкам и рисованию.

С 1817 по 1822 год Глинка учился в Петербурге в Благородном пансионе, одном из лучших учебных заведений. В эти годы он серьезно занимался музыкой. Глубокое впечатление произвели на него уроки у знаменитого пианиста Джона Филда. Успешно изучал языки – латинский, французский, английский, немецкий, персидский. Часто бывал в театре, увлекался оперой и балетом. По окончании пансиона поступил на службу в ведомство путей сообщения. Но служба тяготила его, она отрывала от занятий музыкой, мешала творчеству. Он уходит в отставку. В Петербурге сближается с интеллигенцией, знакомится с поэтами Дельвигом, Жуковским и Грибоедовым. К этому времени он уже автор многих фортепианных пьес и романсов. В 1825 году написал романс «Бедный принц» и элегию «Не иску-

шай». Большое впечатление произвела на него поездка на Кавказ.

В 1830 году он уезжает в Италию с надеждой, что теплый климат Италии улучшит его расстроенное здоровье.

В Италии часто бывал в театре, слушал оперы, знакомился с лучшими певцами и композиторами, сочинял арии в итальянской манере. После четырех лет, проведенных в Италии, Глинка поехал в Германию, где знакомится с Зигфридом Деном, который привел в систему музыкально-теоретические знания композитора. За границей он пишет несколько романсов, «Патетическое трио» и ряд других произведений. Возникла идея создания отечественной оперы.

Вернувшись в Россию в 1834 году, Глинка стал сочинять оперу о подвиге Ивана Сусанина. Опера с большим успехом была исполнена в 1836 году на сцене Большого театра в Петербурге.

После этого композитор увлекся идеей создания оперы на сюжет поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». Это первая русская сказочно-эпическая опера. Она проникнута народной героикой, величием былинного эпоса, патриотизмом. Вся опера представляет собой контрастное чередование отдельных красочных картин.

Работа над оперой растянулась на пять лет. Тогда же родились многие вокальные шедевры Глинки: «Ночной смотр», «Я помню чудное мгновенье», «Ночной зефир», «Сомненье», «Жаворонок», «Вальс-фантазия».

В 1842 году состоялась премьера «Руслана и Людмилы». Интеллигенция и демократическая публика высоко оценили красоту создания Глинки. Аристократия встретила оперу с холодным равнодушием.

В 1844 году Глинка уезжает за границу, на этот раз во Францию и Италию. В Париже он знакомится с Берлиозом.

Два года композитор провел в Испании. Его увлекала народная испанская музыка. Глинка знакомился с народными музыкантами, певцами и гитаристами, изучал язык.

В 1845 году написал концертную увертюру «Арагонская хота», используя записи испанских народных танцев. В 1848 году по возвращении в Россию была создана еще одна увертюра «Ночь в Мадриде», тогда же была написана и симфоническая фантазия «Камаринская» на темы двух народных песен.

Последние годы композитор жил то в Петербурге, то в Варшаве, Париже, Берлине. Композитор был полон творческих планов, но

обстановка вражды и преследования, которым он подвергался, мешала его творчеству.

В доме композитора часто собирались поэты, писатели, актеры и певцы, передовые музыканты, музыкальные критики.

Умер Глинка в Берлине в 1857 году. Прах его перевезли в Петербург и похоронили на кладбище Александро-Невской лавры.

«Иван Сусанин» – первая в истории мировой музыки героическая народная музыкальная драма.

В основе оперы лежит действительное историческое событие – подвиг крестьянина села Домнино, недалеко от Костромы, Ивана Осиповича Сусанина, совершенный в начале 1613 года.

Народ собирает отряды ополченцев под предводительством Минина и Пожарского для борьбы с польскими захватчиками. Ополчение одерживает победу и освобождает Москву. Весть об этом гонец приносит в замок польского короля. Рыцари-шляхтичи отправляются в поход, чтобы захватить в плен Минина и взять Москву. Проходя мимо села Домнино, поляки хватают Сусанина и требуют, чтобы он показал дорогу на Москву. Сусанин заводит врагов в глухой лес, занесенный снегом. Поняв, что их обманули, поляки в ярости убивают Сусанина.

В основе драматургии оперы лежит конфликт двух сил – русского народа и польской шляхты.

В первых двух действиях композитор поочередно представляет оба лагеря. Третье действие – это открытая борьба, а четвертое – сюжетная развязка. В эпилоге содержится обобщение, вывод всего развития.

Конфликтное развитие оперы отражается не только на сюжете, но и на музыке. Польских захватчиков сопровождают танцы – полонезы, мазурки, что характерно для национальной культуры страны. Русских характеризуют народно-крестьянские или солдатские песни. Наделяя положительных героев распевными вокальными мелодиями, которые передают все богатство человеческих чувств и переживаний, композитор лишает этого врагов. Их образы воссоздаются исключительно оркестром.

Средствами музыки Глинка передает развертывание и разрешение конфликта. Воинственная мазурка, характеризующая чужеземцев, к концу оперы звучит неустойчиво, а русская из вокальных

номеров переходит в могучий гимн «Славься».

В опере большую роль играют массовые сцены, в которых композитор рисует картины народного быта.

Характеристики действующих лиц даются в ариях, песнях, романсах, ансамблях, хорах, которые имеют законченную форму.

Глинка первым из русских композиторов овладел крупной оперной формой и создал первую отечественную оперу, которая отличалась музыкальным и драматургическим единством.

«Руслан и Людмила». Это сказочно-эпическая опера, в основе которой лежит одноименная поэма Пушкина.

Как и «Иван Сусанин», опера «Руслан и Людмила» построена на идейном и драматургическом конфликте. С одной стороны – положительные герои древней Руси Руслан, Людмила и их друзья, с другой – фантастические персонажи Наина и Черномор.

Сказочный сюжет, странствия героев по сказочным странам, отраженные в музыке оперы, поражают образностью, богатством красок. Рисуя поле битвы, волшебный замок Наины, сады Черномора с чудесными деревьями и цветами, Глинка широко использует красочные гармонии, игру регистров.

Глинка создал два типа русской классической оперы: героическую народную музыкальную драму и народную сказочно-эпическую оперу. От оперы «Иван Сусанин» идет прямая линия к операм «Борис Годунов» Мусорского, «Псковитянка» Римского-Корсакова.

Принципы эпической музыкальной драматургии, использованные Глинкой в «Руслане и Людмиле», ведут к легендарно-сказочным операм Римского-Корсакова «Садко», «Сказание о граде Китеже».

Симфоническое творчество. Симфонические произведения Глинки отмечаются разносторонностью содержания и богатством образов. Широко используя народные песни и танцы, композитор не просто их обработал, но и развил. Оркестровка Глинки тщательно разработана и глубоко продумана.

В самобытной, гениальной «Камаринской», фантазии на две русские темы, Глинка воплощает русскую народную песенность.

«Камаринская» представляет собой вариации на темы двух русских народных песен – свадебную «Из-за гор, гор высоких» и плясовую «Камаринскую». Они различны не только по жанру, но и

по характеру: первая задумчивая, напевная, вторая – веселая.

В фантазии сочетаются наиболее естественные и гармоничные приемы развития русской народной песенности и высочайшая культура композиторского мастерства.

«Арагонская хота» – произведение, основанное на подлинных народных напевах и танцевальных наигрышах, рисует колоритную картину из испанской народной жизни. Хота – эта испанский народный танец.

Относясь бережно, с глубоким уважением и интересом к творчеству другого народа, Глинка выступает как передовой художник.

«Вальс-фантазия» в первом варианте предназначался для фортепиано. Позже Глинка оркестровал его.

Этим произведением композитор передает всю бурю человеческих переживаний: искренность, задушевность, драматизм.

«Вальс-фантазия» – это высокий образец подлинной симфонизации танца.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813 – 1869)

«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» (Даргомыжский А.С. Избранные письма. Вып.1. – М., 1952. – С.53). Унаследовав от Глинки горячую любовь к Пушкину А.С., Даргомыжский продолжил его дело.

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в Тульской губернии, в имении родителей. В четыре года мальчика отвозят в Петербург.

Отец Даргомыжского служил чиновником. Мать была поэтессой. Обучаться игре на фортепиано Даргомыжский начал с 6 лет, в 9 лет – на скрипке. Сочинять начал тоже с детских лет. В ранней юности композитор написал большое количество произведений. Но серьезно над этим он в те годы не задумывался.

В 1834 году Даргомыжский знакомится с Глинкой. На глазах у молодого композитора рождалась опера «Иван Сусанин». Вместе с Глинкой Даргомыжский участвовал в устройстве многочисленных благотворительных концертов: разучивал партии с певцами, делал оркестровые переложения, дирижировал оркестром.

В эти же годы композитор увлекается творчеством Пушкина, сыгравшим огромную роль в его художественном формировании. На стихи поэта Даргомыжский создает ряд вокальных произведе-

ний: «Я вас любил», «Юноша и дева», «Слеза», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья». На стихи Пушкина композитор пишет кантату «Торжество Вакха» для солистов, хора и оркестра.

Первой оперой была «Эсмеральда» – на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы». Но поставить ее в это время было очень сложно из-за пренебрежительного отношения к отечественным сочинениям. Восемь лет композитор добивался постановки оперы. В 1847 году благодаря помощи Верстовского она была исполнена в Москве.

Во второй половине 40-х годов Даргомыжский работает над оперой «Русалка». Во время работы над оперой композитор пишет большое количество романсов. Наряду с пушкинской поэзией Даргомыжского привлекает к себе и лирика Лермонтова. Появляются романсы «И скучно, и грустно», «Мне скучно». В начале 50-х годов композитор обращается к творчеству Кольцова. Рисуя картины народной жизни, простых людей, Даргомыжский использует в романсах интонации и формы бытовой песни.

В 1855 году заканчивается работа над «Русалкой». В мае 1856 года в Петербурге состоялась премьера.

Отношение публики к опере было двойственным. Аристократия выразила свое презрительное отношение к ней. Разделялись и мнения критиков. Реакционно-настроенные из них обвиняли композитора в чрезмерном увлечении народными элементами.

С большой статьей о «Русалке» в защиту Даргомыжского выступил Серов.

Но холодное отношение большинства публики, неудачи, удары, постоянно наносимые официальными руководителями театров, резко изменили характер и привычки композитора. Он перестает посещать светское общество, замыкается в узком кругу друзей-единомышленников.

Перемены общественно-политической жизни России, отмена крепостного права отразились на жизни Даргомыжского. Его приглашают для участия в работе над сатирическим журналом «Искра». Общение с основателями журнала переводчиком Василием Курочкиным и карикатуистом Николаем Степановым, активная работа в отделе журнала, посвященном вопросам искусства и музыки вызвали подъем творческих сил. Он пишет драматическую песню «Старый капрал» на стихи Беранже, музыкальные сатиры «Червяк» и

«Титулярный советник».

60-е годы ознаменовались высоким расцветом передовой русской культуры. В Петербурге появилось содружество молодых композиторов «Могучая кучка». Демократическая публика содействовала распространению произведений отечественных композиторов. В 1865 году возобновляется постановка «Русалки». На этот раз ее приняли восторженно. Вслед за оперой возобновилось исполнение «Торжества вакха» и «Эсмеральды».

С 1861 по 1867 гг. Даргомыжский пишет три симфонические увертюры-фантазии: «Баба-яга», «Украинский казачок», «Фантазия на финские темы».

Последние годы жизни композитор работает над оперой «Каменный гость». Не сочиняя либретто, Даргомыжский целиком переложил на музыку произведение Пушкина. Работая над оперой уже тяжело больным, композитор спешил, стараясь закончить ее. Но, несмотря на то, опера осталась незавершенной.

Даргомыжский скончался 5 января 1869 года. Согласно желанию покойного, «Каменный гость» был закончен Кюи и оркестрован Римским-Корсаковым.

«Русалка». В основу оперы легла неоконченная драма Пушкина. Она была опубликована уже после смерти поэта. О пушкинской «Русалке» Белинский писал: «Великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию.

Оперу открывает ария мельника. То, что Мельник – человек из народа, Даргомыжский подчеркивает народным складом музыки. Характеризуя его как человека практичного, обладающего трезвым, расчетливым умом, но грубоватого, композитор добавляет комедийный элемент.

Ария немного похожа на веселые водевильные куплеты.

Приезжает князь. Но цель его визита не женитьба на Наташе, дочери Мельника, а наоборот, прощание с ней. Он женится на другой.

Появляется толпа крестьян и отвлекает героев от предстоящего объяснения. Начинается большая народно-хоровая сцена, состоящая из трех песен. Первая песня – лирическая протяжная «Ах ты, сердце» начинается печальной мелодией солирующего гобоя, кото-

рую подхватывает запевала. Затем мелодия переходит к хору.

Вторая песня – хороводная «Заплетися плетень». Здесь композитор использует подлинный народный текст. Первыми вступают женские голоса. Мелодия движется параллельными терциями и секстами. Мужские голоса подпевают им небольшими подголосками. Постепенно звучание нарастает, и тема звучит у всего хора и оркестра.

Третья песня – плясовая «Как на горе мы пиво варили». В основе ее тоже лежит подлинный народный напев. Это веселая, зажигательная хоровая скороговорка.

И вот наступает время для объяснения Князя и Наташи. Звучит их дуэт. С самого начала видна противоположность двух характеров. Пассивный, холодный Князь – и страстная, горячая Наташа. Страх князя, нерешительность передается музыкой: гармония неустойчива, интонации заискивающие. На признание Наташи: «Я скоро матерью должна назваться» – он поспешно утешает ее и уходит, оставив мешочек с деньгами для Мельника.

Появляется Мельник. Но его интересуют только подарки, он не замечает состояния дочери.

Наташа в ярости. Она упрекает отца и убегает на берег реки. Здесь в отчаянии она обращается к царице Днепра. Композитор использует тему народной песни «Ох-ти, горе великое». Она звучит все более драматично, показывая состояние Наташи.

Второе действие – свадьба Князя. Большое место в этом действии занимают хоровые сцены. Композитор широко использует народные тексты и напевы. Всеобщее веселье еще больше подчеркивает трагедию Наташи. Неожиданно в светлую музыку свадебного гуляния, вклинивается печальная песня Наташи. Ее грустная и плавная мелодия проникновенна и трогательна. Она сеет смятение и тревогу в празднование.

Проходит 12 лет. В княжеском тереме сидит Княгиня. Она страдает. Ее ария строится на печальных интонациях. Муж часто уходит из дому, оставляя ее одну. Княгиню постигает судьба Наташи, тоже покинутой Князем.

Тем временем Князь приходит на берег Днепра, где у разрушенной мельницы русалки водят хороводы. Музыка каватины звучит нежно и выразительно. Князь показан чувствительным мечтателем, терзаемым бесплодным раскаянием. Слышится шорох, изображаемый скрипками. Это приближается одичавший Мельник. После самоубийства Наташи

он сходит с ума, бродит по лесу, вообразив себя вороном. В оркестре звучит плясовая мелодия с резкими скачками, синкопами. Речь прерывается безумным хохотом. Бурное веселье перерастает в лирическую мелодию. Наступает просветление в памяти. Мельник вспоминает о своем горе. Он узнает Князя и набрасывается на него, пытаясь задушить. Новый приступ безумия охватывает отчаявшегося отца. В оркестре – бурное патетическое развитие.

К концу оперы меняется образ Наташи. Став владычицей подводного царства, она из нежной, любящей превратилась в гордую и мстительную. Мелодия арии Русалки лишена задушевности, она построена на острых, колючих хроматизмах.

Опера заканчивается смертью Князя. Его сталкивает с обрыва безумный Мельник.

Романсы. Даргомыжский обращался к жанру романса на протяжении всей жизни. В ранний период своего творчества композитор писал в стиле бытового романса, где использовал интонации славянской песенной и танцевальной музыки. К таким романсам относится фантазия *«Свадьба»* на слова А.В. Тимофеева.

Большое место в творчестве композитора занимают романсы на стихи А.С. Пушкина.

«Ночной зефир». В этом романсе ощутимо влияние Глинки. Романс строится на сопоставлении музыкальных эпизодов. В аккомпанементе изображается ночной пейзаж и шумящая река.

«Я вас любил». В этом романсе композитор тонко передает поэтический смысл – это чувство большой дружбы и уважения к когда-то любимой женщине. Мелодия льется на фоне арпеджированного сопровождения. Ее гибкое, пластичное развитие постепенно охватывает все больший диапазон.

В зрелый творческий период интерес композитора к Пушкину не ослабевает. На слова Пушкина он пишет комедийно-бытовую сценку *«Мельник»*. В ней рассказывается о столкновении мельника с женой.

Наряду с Пушкиным любимым поэтом Даргомыжского можно назвать Лермонтова. Никому из музыкантов, обратившихся к поэзии Лермонтова, не удалось с такой силой и проникновенностью выразить содержащиеся во многих стихах поэта глубокие раздумья о смысле жизни, о судьбе человека.

Лучшие произведения Даргомыжского на слова Лермонтова –

это два монолога: *«И скучно, и грустно»* и *«Мне грустно»*.

Романс *«Старый капрал»* на слова Курочкина по Беранже. Старый солдат обращается к ведущим его на расстрел товарищам. Его трагическая судьба, участника наполеоновских походов, ставшего впоследствии жертвой социального неравенства, была типична для многих русских людей, современников Даргомыжского.

На протяжении всей песни сохраняется ритм шага – шествия. Мелодия полностью раскрывает все душевные качества и переживания старого солдата.

Фортепианное сопровождение отличается простотой, но вместе с тем выразительно передает происходящее.

Модест Петрович Мусоргский (1839 - 1881)

Среди композиторов «Могучей кучки» Мусоргский был наиболее ярким выразителем в музыке революционно-демократических идей 60-х годов 19 века. Именно Мусоргский в музыке своей сумел раскрыть суровую правду о жизни русского народа. Чтобы ни писал композитор: оперы, песни, хоры – всюду он выступает гневным и страстным обличителем социальной несправедливости. Всю жизнь он искал новые пути в искусстве.

Родился Модест Петрович Мусоргский в 1839 году в селе Кареве Псковской губернии в семье помещика. Мать, музыкальная и одаренная пианистка, была первой учительницей своего сына. Музыкой Мусоргский начал заниматься с пяти лет.

Стать музыкантом для дворянина считалось недостойным. По желанию родных Модест должен быть офицером.

В 1849 году его с братом отдали учиться в Петропавловскую школу (Петербург). Одновременно занимался музыкой у известного педагога А. Герке.

После окончания школы гвардейских подпрапорщиков был зачислен в Преображенский полк.

В 1857 году он знакомится с Даргомыжским, а затем с Балакиревым. Эти события послужили поворотом в жизни Мусоргского. Через год он выходит в отставку и всецело посвящает себя музыке.

Много радости он находит в творческом общении с композиторами «Могучей кучки».

В начале 60-х годов Мусоргский пишет свою первую оперу

«Саламбо» по роману Флобера (опера осталась неоконченной).

В 1867 году он пишет симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе». Тогда же появляются замечательные песни на слова Некрасова – «Калистрат», «Колыбельная Еремашке», а в 1868 году начинает писать оперу «Женитьба» на текст комедии Гоголя.

Подобно Даргомыжскому, он ищет новые средства музыкальной выразительности, пытаясь сблизить музыкальную речь с живыми интонациями человеческого голоса.

Но вся сила таланта композитора раскрылась в опере «Борис Годунов» (1869).

Театральный комитет был возмущен смелым замыслом Мусоргского. Отказ произвел тяжелое впечатление на композитора. Второй вариант оперы был закончен в 1872 г., и лишь в 1874 г. состоялась премьера. Успех был огромным.

Волнения и переживания сказались на здоровье Мусоргского. Силы он черпал в поддержке друзей. Огромную роль в жизни композитора сыграло общение с критиком Стасовым.

В этот период появились вокальный цикл «Детская», в котором он с большой чуткостью отразил своеобразный мир детской души.

В 70-е годы Мусоргский вновь обращается к русской истории. Это время острой борьбы старой боярской Руси против вступившего на престол молодого Петра I.

В 1872 году принялся за работу над оперой «Хованщина», которая продолжалась десять лет. Стасов много помогал композитору в работе над оперой и советами, и участием, и разыскиванием нужных исторических документов.

Одновременно (1874) Мусоргский принялся за сочинение оперы по повести Гоголя «Сорочинская ярмарка». Ее жизнерадостная музыка полна юмора, светской лирики. В ней широко использованы украинские народные песни.

В этом же году Мусоргский написал еще одно неповторимо своеобразное произведение – цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» – под впечатлением выставки рисунков талантливого художника и архитектора В. Гартмана.

Середина и конец 70-х годов были тяжелым периодом в жизни композитора. Всем существом чуткий и впечатлительный Мусоргский ощущал тяжесть реакционного гнета.

Тяжелые переживания нашли отражение в мрачном цикле

романсов «Без солнца», в трагических «Песнях и плясках смерти» на слова А. Голенищева-Кутузова, а также в гениальном произведении песне-пляске «Трепак».

В последние годы жизни Мусоргский чувствует себя особенно одиноким. С потерей службы пришла нужда. Здоровье расшаталось. Светлым лучом была поездка на юг (1879). Поездка в качестве аккомпаниатора с известной русской певицей Д. Леоновой принесла много свежих впечатлений.

Однако в 1881 году здоровье резко ухудшилось, и в марте месяце он умер в военном госпитале.

Оперу «Хованщина» завершил Римский-Корсаков. Поставленная в Москве опера имела огромный успех благодаря гениальному исполнению молодым русским певцом Ф. Шаляпиным.

Позднее (1917) Кюи закончил и отредактировал по-своему оперу «Сорочинская ярмарка».

Опера «Борис Годунов». Мусоргский был выдающимся музыкальным драматургом. В своих операх он стремится воскресить дух эпохи, конца XIX века воссоздает живые человеческие характеры, передает думы и переживания своих героев.

В основе оперы «Борис Годунов» лежит одноимённая трагедия Пушкина.

Опера начинается заунывной мелодией народной песни. По приказу бояр народ сгоняют к стенам Новодевичьего монастыря. Там затворился боярин Годунов, отказавшийся от сана государя.

Народу безразлично, кто сядет на престол. Грубые оклики пристава заставляют толпу опуститься на колени.

Надсадно и безразлично вопят бабы, им равнодушно вторят мужики.

Так избирают Бориса на царство.

Во второй картине оперы проявляется основное противоречие между нищим народом и боярами.

Начинается картина торжественным перезвоном колоколов. Это в Успенском соборе венчается на царство Борис. Но это не радует его. Борис причастен к убийству маленького царевича Димитрия, душу булбуряют сомнения и тревога.

Сцена заканчивается торжественным прославлением нового царя.

...Через пять лет после венчания на царствоположение Бориса

положение его остается неустойчивым. Повсюду растет недовольство народа, но это еще не мятеж.

Тихая келья Чудова монастыря. Старый монах Пимен пишет летопись, в последней главе которой рассказывает о преступлении Бориса. Молодой инок Григорий Отрепьев просит Пимена рассказать об этом подробнее. У него созревает план: перебраться через литовскую границу и объявить себя наследником русского престола царевичем Дмитрием.

По дорогам мятежной, беспокойной Руси бродят нищие странники и монахи. Они разносят крамольные слухи. Среди них буян и пьяница Варлаам.

Неспокойно и в царском дворце, погрязшем в интригах. Но самая большая мука – угрызения совести. В арии Бориса «Достиг я высшей власти» неоднократно звучит тема терзаний Бориса. Князь Шуйский еще больше растрavляет тревогу и боль в душе Годунова.

Надеясь удержать власть, Борис приказывает предать имя Самозванца анафеме. При выходе из храма к нему со всех сторон бросается народ и уже не молит, а требует:

«Хлеба, хлеба дай голодным!»

Царю становится жутко. Он обращается к пробравшемуся к нему сквозь толпу Юродивому:

«Молись за меня, блаженный».

«Нет, Борис, нельзя молиться за царя Ирода.

Богородица не велит...»

Предпоследняя картина оперы – в Грановитой палате. Здесь совещаются бояре Государственной думы. С обезумевшим от страха лицом в палату вбегает царь. Он повсюду видит убитого царевича. В страшных душевных муках Борис умирает.

Последняя картина. Взбунтовавшийся народ идет встречать царевича. На поляне под деревней Кромы звучат, словно разбушевавшаяся стихия, их песни:

«Ой, ты, силушка, силушка,
Дай ты нам понатешиться».

В окружении польской знати появляется новый царь. Народ в недоумении следует за иноземцами, направляющимися в Москву.

Сцена пустеет. В тишине раздается тоскливая песня-плач Юродивого. Она звучит как предсказание новых бед, ожидающих народ.

«Борис Годунов» – опера нового типа. В основе музыкальной драматургии лежит острый конфликт народа и царя.

Мусоргский широко использует народные сцены. Он показывает народ как активную действующую силу истории. Кульминационными моментами в этих сценах являются песенные хоры.

Используя разнообразные средства музыки – речитативы, песенные мелодии, оркестровые попевки, композитор умело создает правдивые человеческие характеры.

Картинки с выставки. Этот цикл пьес можно назвать сюитой – десять самостоятельных пьес, объединенных общим замыслом. Тут и яркие бытовые картинки, и меткие зарисовки человеческих характеров, и пейзажи, и образы русских сказок, былин. Все они связаны с темой «Прогулки», которая открывает цикл, а затем появляется еще несколько раз, ведя от одной картинки к другой. Мелодия «Прогулки» звучит то непринужденно, задорно, то задумчиво и грустно, то даже таинственно.

Вторая картинка – «**Гном**». Музыка передает облик сказочного и причудливого существа. Здесь слышатся и глубокое страдание, и отчаяние угрюмого гнома.

Третья картинка – «**Старый замок**» – ночной пейзаж и спокойное зачарованное настроение. Звучит простая, печальная мелодия средневекового трубадура.

Четвертая картинка – «**Тильерийский сад**» – резко контрастирует предыдущим пьесам. Она изображает играющих детей в одном из парков Парижа. Все радостно и солнечно в этой музыке.

Пятая картинка – «**Быдло**» (по польски «**Скот**»). Это крестьянская повозка, запряженная двумя унылыми волам. В музыке слышится скрип повозки и тяжелая поступь волов.

Шестая картинка – «**Балет невылупившихся птенцов**». Это танец юных учеников балетной школы, в костюмах птенчиков, еще не совсем освободившихся от скорлупы. Музыка звучит задорно и бестолково в высоком регистре, чередуясь с аккордами. И все в стремительном темпе.

Седьмая картинка – «**Два еврея**». Пьеса изображает разговор богача с бедняком, в ней можно безошибочно услышать грубый

надменный тон богача и робкий, приниженный, просящий голос бедняка. Музыка богача звучит в низком регистре. Ей контрастна речь бедняка – тихая, трепетная, порывистая, в высоком регистре.

Восьмая картинка – **«Лиможский рынок»**. Звучат аккорды то тихие и отдаленные, будто затерявшиеся в глубине лабиринта, передающие холодный сумрак подземелья, то резкие и ясные, как внезапный звон упавшей капли, зловещий крик совы...

Девятая картинка – **«Избушка на курьих ножках»**, Это сказочный образ Бабы Яги. Вот она свистнула и понеслась в своей ступе, погоняя помелом. Здесь веет былинным размахом, русской удалью.

Десятая картинка – **«Богатырские ворота»**. Здесь еще больше ощущается родство с русской народной музыкой, с образами былин. Интонациями и своим гармоническим языком музыка близка русским народным песням, а также напоминает «Прогулку». Характер пьесы величаво-спокойный и торжественный.

Это одно из популярнейших произведений Мусоргского.

Творчество Мусоргского было настолько самобытным и новаторским, что до сих пор оказывает сильное воздействие на композиторов разных стран.

Петр Ильич Чайковский (1840 – 1893)

Среди композиторов-классиков выделяется имя Чайковского. В музыке Чайковского – вся жизнь человека, с ее радостью и скорбью, надеждами, борьбой, отчаянием. Чайковский всегда правдив и искренен.

Композитор писал почти во всех жанрах и в каждом из них сказал свое новое слово гениального художника. Но самым любимым его жанром была опера. Здесь он явился подлинным реформатором, отдавая предпочтение сюжету из русской жизни.

Вместе с тем важное место в его творчестве занимает и симфоническая музыка. Им написаны шесть симфоний, а также множество фортепианных пьес и романсов, разнообразных ансамблей.

Родился Чайковский в 1840 году на Урале, в городе Воткинске. Первые музыкальные впечатления связаны с песнями, которые слышал от матери, родственников, народных певцов.

После переезда семьи в Петербург мальчика десяти лет отдали в Училище правоведения. Именно здесь он начал серьезно заниматься музыкой. Окончив в 1859 году Училище правоведения, Чайковский получил чин титулярного советника и место в Мини-

стерстве юстиции. Но служба не привлекает его.

В начале 60-х годов он с увлечением изучает теорию музыки, а в 1862 году поступает в Петербургскую консерваторию, чтобы серьезно заняться композицией.

В консерватории он учится у известных педагогов Н. Зарембы и А. Рубинштейна.

Он бросает службу и целиком посвящает себя музыке. В 1865 году оканчивает консерваторию с серебряной медалью и принимается за педагогическую работу в Московской консерватории.

С этого времени жизнь Чайковского связана с Москвой. Он знакомится с выдающимися русскими музыкантами, литераторами, артистами. Среди них драматург Островский, музыкальный писатель Одоевский, поэт Плещеев, артисты Малого театра.

За десять лет им было написано множество произведений: три симфонии и другие пьесы для оркестра, фортепианный концерт и вариации, три квартета и фортепианное трио, четыре оперы – «Воевода», «Опричник», «Ундина», «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро», много прекрасных романсов, замечательные фортепианные пьесы, как, например, цикл «Времена года».

Переломным в жизни композитора стал 1877-й год. Неудачная женитьба вызвала тяжелое нервное потрясение, а также сказалось постоянное переутомление.

В конце 1877 года его отправили за границу. Но не работать он не мог. Именно в этот год Чайковский закончил два великих своих произведения – оперу «Евгений Онегин» и четвертую симфонию.

С конца 70-х годов композитор совершает много поездок за границу, где знакомится с Брамсом, Григом, Сен-Сансом, Массне. В летнее время подолгу живет на Украине, в имении своей сестры.

С триумфом проходят симфонические концерты под его управлением в Берлине, Париже, Женеве, Лондоне, в 1891 году – в Америке, в 1893 году – в Англии, где ему присвоили степень доктора музыки Кембриджского университета. Активное участие принимает Чайковский и в русской музыкальной жизни. В 1885 году его избирают одним из директоров Московского отделения Русского музыкального общества.

В последнее десятилетие он создал свои гениальные пятую и шестую симфонии, оперы «Мазепа», «Чародейка», «Пиковая да-

ма», «Иоланта», балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик» и многое другое.

Произведения этих лет становятся более драматичными. Все они насыщены огромной любовью к жизни, к человеку, но многие из них трагичны по замыслу. Наряду с тем были созданы и лирическая светлая опера «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», первая и вторая симфонические сюиты, «Серенада для струнного оркестра», «Итальянское каприччио».

Последние годы жизни Чайковский живет под Москвой – в Майданове и в Клину, продолжая упорно трудиться.

В октябре 1893 года композитор дирижировал в Петербурге первым исполнением шестой симфонии, а через несколько дней скоротостижно скончался.

Оперное творчество

Оперное творчество занимает большое место в творчестве Чайковского. Он считал оперу самым демократичным жанром в музыке. «Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях – всего народа», – писал Чайковский.

«Евгений Онегин». В 1877 году Чайковский приступил к этому сочинению и назвал его не оперой, а лирическими сценами, так как считал, что во всякой опере должно совершаться стремительное развитие, единство сильных страстей. В сюжете «Евгений Онегин» этого не было.

В этой не совсем обычной опере развернутые монологи сменяются диалогами, между ними – картины повседневного труда действующих лиц. Но в этой спокойной обстановке будничной жизни назревают волнующие драматические события.

С первых звуков музыка вводит нас в быт ларинской усадьбы, в ней – теплота, умиротворенность.

У террасы старинного барского дома две пожилые женщины занимаются домашними делами. Они варят варенье. Из раскрытых окон доносятся звуки фортепиано. Это Ольга и Татьяна поют романсы:

Слышали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали...

Издалека доносятся голоса крестьян. Они идут поздравлять хозяйку с окончанием жатвы. Позже появляются гости – Ленский и Онегин. При первом же их появлении Чайковский выражает свое отношение к ним. В нескольких фразах тонко и точно передается главное в характеристике Ленского:

Прелестно здесь! Люблю я этот сад
Уютный и тенистый. В нем так уютно...

А музыкальный образ Онегина звучит холодно, высокомерно:

Мне кажется, бывает вам
Прескучно здесь, в глуши,
Хотя прелестной, но далекой.
Не думаю, что много
Развлечений дано вам было...

С этими словами он обращается к Татьяне.

Во второй картине перед нами комната Татьяны, за окнами ночь. На столе возле кровати горит свеча. Татьяна, взбудораженная появлением в своей жизни Онегина, просит няню рассказать о юности, но прерывает ее и остается одна. В душе девушки зреет протест против провинциальной жизни. Звучит музыка письма, сначала трепетная, печальная. Грустные, ниспадающие мелодии, короткие, торопливые фразы Татьяны:

Зачем, зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селения
Я никогда б не знала вас,
Не знала б горького мучения.

Лирический центр картины – сцена письма. Она написана в форме монолога. Ее сменяет сцена рассвета. Наступление утра изображено оркестровыми средствами.

Третью картину открывает хор девушек, собирающих в саду ягоды: «Девицы-красавицы». Светлым и спокойным характером он контрастирует с переживаниями Татьяны.

Появляется Татьяна, ее сопровождает взволнованная, тревожная музыка. Она в смятении от встречи с Онегиным.

В своей арии «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить

захотел...». Онегин учтиво и холодно дает ответ Татьяне, он советует ей:

Учитесь властвовать собою,
Не всякий вас, как я, поймет.
К беде неопытность ведет...

Музыка вальса – это не только характеристика сельского бала. На ее фоне происходит первое столкновение Онегина с Ленским.

Простодушие, веселость гостей резко оттеняют чопорность и отчужденность Онегина.

Веселое течение бала неожиданно прерывается ссорой Ленского и Онегина. Им предстоит дуэль.

Вторая картина второго действия. Раннее зимнее утро. Сумрачный, мрачный рассвет. Ленский со своим секундантом ждут Онегина. Появляется Онегин, и звучит дуэт молодых людей. Музыка его носит скорбный патетический характер. Она несет двойную функцию: оплакивает Ленского и в то же время показывает пробудившиеся искренние гуманные чувства в душе Онегина. Но по нравственным законам светского общества дуэль, несмотря на ее нелепость, неизбежна.

Звучит трагическая оркестровая интермедия, которая сопровождает сцену дуэли. Ленский убит.

Третье действие. Первая картина. Бал в Петербурге. Заканчивается очередной танец, и вдруг по залу проносится теплое дуновение – в оркестре звучит мягкая мелодия, которая сопровождает появление княгини Грemiной. Грeмин подводит к Татьяне Онегина:

Мой друг, позволь тебе представить
Родно и друга моего...

Голос Татьяны невозмутим. Но в душе проносится буря. Душевное состояние Татьяны отражается в оркестровой партии – взволнованно проносится знакомая мелодия горькой неразделенной любви.

В душе Онегина вспыхивает любовь к Татьяне:

Ужель та самая Татьяна?..

ЗаклЮчительная картина – это драматическая кульминация оперы. Она открывается очень выразительным инструментальным вступлением.

Княгиня перед ним, одна
Сидит, неубрана, бледна,
Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой...

Музыка передает страдания, бурю чувств. Но нет больше неопытной девочки, которая с трепетом ожидает вынесение приговора. Татьяна стала мудрой, взрослой, много выстрадавшей женщиной.

Нет больше и прежнего Онегина. Его горячие, страстные признания в любви не достигают цели. Татьяна верна своему супружескому долгу.

Первый раз опера была поставлена 29 марта 1879 года силами студентов оперных классов при Московской консерватории. Чайковский хотел, чтобы в «Евгении Онегине» играли юноши и девушки, пусть неопытные, но не утратившие способности трепетно переживать.

Александр Порфирьевич Бородин (1833-1887)

А.П. Бородин был удивительно разносторонней личностью, был наделен многими талантами. Он вошел в историю и как великий композитор, и как выдающийся химик – ученый и педагог, как активный общественный деятель. Он успешно выступал в качестве дирижера и музыкального критика.

Родился Бородин 11 ноября 1833 года в Петербурге. Обнаружив разносторонние способности, Александр получил прекрасное домашнее образование, в частности – много занимался музыкой. В детстве он сочинил польку для фортепиано, концерт для флейты и трио для двух скрипок и виолончели.

В детские годы у Бородина появилась страсть к химии, он с увлечением занимался опытами. Постепенно эта страсть взяла верх над другими склонностями, в 1850 году Бородин поступил вольнослушателем в Медико-хирургическую академию в Петербурге.

В годы учения в академии Бородин не прекращал композиторской работы, интересовался русским народным творчеством.

В 1859 году молодой доктор химических наук уезжает в научную командировку в Германию, где знакомится со своей будущей женой, талантливой пианисткой из Москвы Екатериной Сергеевной Протопоповой.

В 1862 году Бородин возвращается в Россию и вскоре в доме знаменитого врача С.П. Боткина знакомится с Балакиревым. Александр Порфирьевич становится членом «Могучей кучки».

В 1867 году композитор заканчивает Первую симфонию ми-бемоль мажор, которую сочинял пять лет.

В 70-х годах Бородин продолжил свои оригинальные химические исследования. Много сил отнимало у него преподавание в Медико-химической академии. Бородин, как общественный деятель, явился одним из организаторов и педагогов первого в России высшего учебного заведения для женщин – женских врачебных курсов.

Разнообразные занятия почти не оставляли Бородину времени для сочинения музыки, и он мог работать над своими музыкальными произведениями лишь урывками.

И все же в конце 70-х – начале 80-х годов Бородин создает свой первый и второй квартеты, симфоническую картину «В средней Азии», несколько романсов, отдельные новые сцены оперы.

В 1877 году, будучи за границей, Бородин навестил Ф. Листа и услышал от него восторженные отзывы о своих произведениях.

15 февраля 1887 года Бородин умирает. Сразу же после его смерти Римский-Корсаков и Глазунов на основе материалов умершего композитора делают полную партитуру оперы «Князь Игорь».

Опера «Князь Игорь». Бородин очень интересовало прошлое России. Ему хотелось написать оперу о мудрости, героизме русского народа. Для сюжета он выбрал «Слово о полку Игореве». Оперу решил посвятить М.И. Глинке, в ней он продолжил и развил принципы эпической драматургии, идущие от своего великого предшественника.

Основной конфликт в опере возникает между русским народом и чужеземными захватчиками. Духовному величию и стойкости защитников русской земли противостоит жестокость и вероломство врагов.

Вместе с тем Бородин не упростил, но принизил образы половцев, он показал их смелыми, сильными. В ряде хоров и полонезских плясках композитор раскрыл замечательное богатство музыкального фольклора народов Востока.

Как и у Глинки, оперу обрамляют монументальные народно-хоровые сцены – пролог и финал. На протяжении всего действия народ вдохновляет героев.

Каждое из основных действующих лиц охарактеризовано несколькими самостоятельными эпизодами – ариями, ариозо, песнями.

С тщательностью ученого Бородин изучал «Слово о полку Игореве», старинные летописи, исторические исследования, рукописи. Вместе со Стасовым, который написал сценарий оперы, он отбирал самые крупные и значительные эпизоды.

Опера начинается грандиозной хоровой сценой. На площади Путивля собралась дружина. Она уходит в поход против половцев. Торжественно звучит хор, прославляющий родную страну. Неожиданно начинается затмение солнца.

С помощью красочных музыкальных средств оркестр рисует картину затмения и вызванный ей ужас людей.

Слышится ропот: «Ох, не к добру это затменье, князь». Но Игорь обращается к ратникам:

Идем за правое мы дело,
За честь, за родину, за Русь,
Судьбы своей никто не избежит.
Чего ж бояться нам?

Войска отправляются в поход. Но княжескую дружину постигла неудача. Она разбита, а сам князь взят в плен. Его ария «О дайте, дайте мне свободу» характеризует главного героя как мужественного воина, любящего супруга.

Ария написана в трехчастной форме. В первом разделе Игорь вспоминает о битве, он рвется на свободу, чтобы дальше бороться с врагами:

О дайте, дайте мне свободу,
Я свой позор сумею искупить,
Спасу я честь свою и славу,
Я Русь от недруга спасу...

С нежностью Игорь вспоминает Ярославну. Звучит теплая, певучая мелодия:

Ты одна, голубка – лада,
Ты одна винить не станешь,
Сердцем чутким все поймешь ты,
Все ты мне простишь!

Половецкий хан Кончак уважает храбрость Игоря, он окружает его заботой, роскошью. Даже обещает свободу:

Дай только слово мне,
Что на меня меча ты не поднимешь...
Но Игорь с негодованием отвечает:
Лишь только дай ты мне свободу,
Полки я снова соберу
И на тебя ударю вновь!

Князь бежит из плена. У него только один путь – разбив неприятеля, вернуться домой:

С честью пасть иль врагов победить
И с честью вернуться.

Оставшийся в Путивле временным правителем, Владимир Галицкий ведет разгульный образ жизни. Его не заботит судьба родины. Ария Галицкого звучит развязно, разухабисто:

Только б мне дождаться чести
На Путивле князем сести,
Пожил бы я всласть,
Ведь на то и власть!

Но князь Галицкий не только пьяница и наглец. Он еще и трус. Ярославна предстает перед слушателями женственной, но в то же время бесстрашной, сильной женщиной. Мелодия плача Ярославны передает горе, отчаяние. Это подчеркивается нисходящими мелодиями:

Я кукушкой перелетной
Полечу к реке Дунаю,
Окуну в реку Каялу
Мой рукав бобровый.

Создавая образ хана Кончака, Бородин проявил удивительную чуткость. Он не принизил достоинства половцев, показал их удаль,

своеобразную красоту обычаев.

В честь Игоря в стане половцев устроено великолепное празднество. Горят ночные костры. В их свете появляются невольницы ханского гарема. Их хор и пляска «Улетай на крыльях ветра» написаны в стиле восточных лирических напевов:

Улетай на крыльях ветра
Ты в край родной,
Родная песня наша.

Потом начинается стремительная пляска молодых воинов. Композитор называл ее лезгинкой. На смену им выбегают мальчишки – юные наездники. Праздник заканчивается общей пляской, увлекательной, кружащейся, как вихрь.

Кончак ошибся: князь Игорь не поддавался обольщениям, не испугался угроз. Настанет день, и снова войско во главе с неустрашимым князем отправится воевать с кочевниками, разоряющими Русь набегами.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 – 1908)

Н.А. Римский-Корсаков был самым младшим из членов Могущей кучки. Его творчество олицетворяло самобытную красоту русского национального искусства. Он по-настоящему любил русскую историю, культуру. Особенно его привлекали древние народные поверья, обряды, легенды, былины, сказки.

Он говорил: «В сущности, мой род – это сказка, былина и непременно русские.

Родился Николай Андреевич 6 марта 1844 года в Тихвине, Новгородской губернии. Семья, в которой мальчик рос, была музыкальной. В шесть лет родители начали обучать сына музыке. К 11-12 годам он начал делать значительные успехи, появилась потребность сочинять. Первым сочинением был дуэт, написанный в подражание песне Вани из оперы Глинки «Иван Сусанин».

Но музыка была не единственным увлечением мальчика. Он мечтал стать моряком, когда читал письма от старшего брата, морского офицера, который служил на шхуне «Восток» и совершал кругосветное плавание. В ответных письмах мальчик засыпал брата вопросами по морскому делу. Он не мог дождаться, когда поедет в Петербург – поступать в морской кадетский корпус. В 1856 году

его мечта осуществилась. Во время учебы Римский-Корсаков посещал в театр. Неизгладимое впечатление произвели на него оперы, особенно Глинки. Его ошеломила красота этой музыки. Все свободное время Николай Андреевич стал проводить у фортепиано, разучивая услышанные произведения. Чем больше он играл, тем печальней и замкнутой становился.

Когда Римскому-Корсакову исполнилось шестнадцать лет, старший брат решил пригласить к нему хорошего учителя музыки, чтобы преодолеть уныние и замкнутость. Так Николай Андреевич встретился с хорошим человеком, великолепным музыкантом Канилле. С ним Римский-Корсаков разбирал произведения музыкальной классики. Учитель поддерживал стремление юноши к серьезному искусству, одобрял его большую любовь к Глинке.

Вскоре на занятия с Канилле Николай Андреевич стал приносить свои сочинения: вариации, ноктюрны. Одержимый музыкой, он начал работать над симфонией.

В 1861 году Канилле знакомит своего талантливую ученика с Балакиревым. «Если Балакирев полюбил меня, как сына и ученика, то я был просто влюблен в него. Талант его в моих глазах превосходил всякую границу возможного, а каждое его слово и суждение были для меня безусловной истиной... С каким восхищением я присутствовал при настоящих деловых разговорах об инструментровке, голосоведении и т.п. Сверх этого, сколько разговоров о текущих музыкальных делах. Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов, о которых я прежде только слышал, вращаясь между дилетантами-товарищами. Это было действительно сильное впечатление».

Под руководством Балакирева Римский-Корсаков приступает к сочинению Первой симфонии. Но вскоре работу пришлось прекратить, потому что в Морском корпусе приближались выпускные экзамены. Диплом об окончании корпуса выдавали только после практики во время кругосветного плавания. Предстояли три долгих года разлуки.

Весной 1865 года клипер «Алмаз» возвратился к берегам России. Римский-Корсаков начал работать в Морском ведомстве в Петербурге.

Продолжая посещать балакиревский кружок, Николай Андреевич знакомится там с молодым профессором химии Алексан-

дром Порфирьевичем Бородиным.

Общение с музыкальными друзьями вызвало творческий подъем и через два месяца была завершена Первая симфония. Ее премьера состоялась в Бесплатной музыкальной школе, оркестром управлял Балакирев. Симфония была восторженно принята публикой.

Вслед за Первой симфонией Римский-Корсаков создает ряд симфонических произведений. Среди них симфоническая картина «Эпизод из Новгородской былины о Садко» и программная симфония – сюита «Антар».

О симфонической картине «Садко» русский критик и композитор Серов писал: «Эта музыка действительно переносит нас в глубь волн – это что-то «водяное», «подводное» настолько, что никакими словами нельзя выразить ничего подобного...».

Это произведение принадлежит таланту громадному, умеющему живописать при помощи музыки.

В 1868 году композитор приступил к сочинению оперы «Псковитянка». Премьера ее состоялась 1873 году в Марьиинском театре. Спектакль прошел с большим успехом.

Завершение «Псковитянки» совпало с женитьбой композитора на талантливой пианистке, участнице музыкальных вечеров балакиревского кружка Надежде Николаевне Пургольд. Всю жизнь она была преданным данным другом и надежным помощником.

В 1871 году Римский-Корсаков вступает в число профессоров Петербургской консерватории. К середине 70-х годов он также принимает на себя директорство Бесплатной музыкальной школы.

В это же время Николай Андреевич работает над составлением двух песенных сборников. – Он серьезно увлекается изучением народной поэзии и обрядов, особенно поклонения солнцу, хранившем дух далекой языческой старины.

Одновременно с составлением сборников Римский-Корсаков принимает участие в редактировании оперных партитур Глинки.

Работая над сборниками и глинковскими партитурами, композитор совершенствуется и к концу 70-х годов пишет две оперы: «Майскую ночь» и «Снегурочку», причем «Майская ночь» была первой оперой, в которой отразилось увлечение Римского-Корсакова языческой стариной. Особенно это характерно для хоровых народных сцен, воспроизводящих весенние семицкие обряды, и встречается много украинских народных песен. Действие этой оперы переносит нас в

Диканьку, где все цветет, ликует. На косах девушек венки и ленты. Когда с весенними песнями на поляны выходят парубки, начинается задорная игра: «А мы просо сеяли, сеяли».

Все вокруг веселятся, и только призраки умерших грустят в эту ночь: на берег озера выходят русалки и водят хороводы.

В 80-е годы композитор работает в основном над симфоническими произведениями. Это Симфониетта, Концерт для фортепиано с оркестром, испанское каприччио и «Шехерезада».

В конце 80-х годов была создана опера «Млада». В ней композитор рисует картину самой короткой ночи в году. Разгораются костры, чтобы согреть людей перед долгой зимней стужей. Завтра день начнет убывать, время повернет к осени. В последний вечер летнего солнцестояния нужно особыми обрядами ублажить не только уходящее солнце, но и божества подземного Огня.

Помимо работы над своими произведениями Римский-Корсаков совместно с Глазуновым завершает оперу «Князь Игорь» Бородина.

На рубеже 80-90х годов в творчестве композитора наступает кризис. На протяжении этих лет он не сочиняет новых произведений. Это было вызвано многими причинами.

В общественной и культурной жизни России произошли изменения: 80-е годы были ознаменованы реакцией.

Это отразилось и на искусстве. Возникло новое веяние, так называемое «чистое искусство», отстраняющееся от решения проблем реальной действительности. Молодые композиторы заботились лишь техническом совершенстве сочинений, забывая об идейной глубине содержания.

Римский-Корсаков остался верен своим идеалам и до конца своей жизни в творчестве был преемником Глинки.

В 1894 году композитор возобновляет свою творческую деятельность оперой «Ночь перед Рождеством». В последний творческий период композитор работает в оперном и романсовом жанрах.

В 1895-1896 годах Римский-Корсаков работает над оперой «Садко». В нее он переносит многие фрагменты из одноименной симфонической картины. После нее появляются оперы: «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», одноактные оперы «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога».

К середине 90-х годов композитор завязывает тесную дружбу с

коллективом Московской частной оперы Мамонтова. В основу репертуара этого театра ложатся оперы Римского-Корсакова, и артисты становятся их яростными пропагандистами. Здесь пел Шаляпин в партиях царя Ивана, Сальери, Варяжского гостя; Н. Забела-Врубель, исполнявшая партии Волхвы, Марфы, Снегурочки. Ее искусство полностью сливалось с образами опер.

В 1901-1902 годах Римский-Корсаков работает над оперой «Кашей Бессмертный». Образ Каша олицетворял деспотичную жестокость правящего класса, а образ Бури-богатыря – надвигающуюся революцию.

В опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» рассказывается о мужестве русских людей, их героической борьбе с завоевателями.

В 1905-1906 годах Петербургская консерватория была охвачена студенческими волнениями. Римский-Корсаков выступает на стороне бастующих, за что его увольняют из консерватории. Вслед за ним, в знак протеста, из Петербургской консерватории уходят Глазунов, Лядов и другие профессора.

Но в связи с ростом революционного движения в стране правительство было вынуждено пойти на уступки. Консерватория получила право избрания директора. Первым выборным директором стал Глазунов. Он немедленно от имени художественного совета приглашает Римского-Корсакова преподавать.

Последним творением композитора стала опера «Золотой петушок». Это острая сатирическая опера на сюжет сказки Пушкина.

За свою творческую жизнь Римский-Корсаков написал 15 опер, 3 кантаты, 7 оркестровых сюит, сделал обработки более 150 народных песен. Он сочинял музыку для хора, инструментальных ансамблей.

8 июня 1908 года композитор умер от сердечного приступа.

Опера «Садко» начинается музыкальным вступлением, изображающим «Океан-море». Спокойное, могучее дыхание морской стихии передает медленная мелодия виолончелей.

Первое действие начинается картиной пира новгородских купцов. Пестрота, гомон, заздравные чаши, веселые скоморошья прибаутки.

На середину горницы выходит Садко. Широко, привольно зву-

чит песня гусяра:

Кабы была у меня золота казна,
Кабы была дружинушка хоробая,
Я не сидел бы сиднем в Ново-Городе,
Не стал бы жить по старине, по пошлине...

Открыватель новых земель, путешественник Садко звал искать широкие реки, покорять моря. Но сытые, богатые купцы стали высмеивать фантазии гусяра. Уже в начале оперы происходит столкновение двух разных миров: ленивые обыватели и талантливый певец Садко.

Вторая картина открывается оркестровым вступлением, которое переносит нас в сказочный, таинственный мир. Ильмень-озеро озарено зеленовато-голубым сиянием луны. По берегу идет Садко и поет печальную песню:

Ой, ты, темная дубравушка,
Отзовись, откликнися,
Сквозь туман слезу горячую
Я не вижу света белого...

Непонятый и высмеянный купцами Садко ушел к озеру.

В ответ на песню Садко раздаются звуки арфы. – На сияющую поверхность Ильмень – озера из камышей выплывает стая лебедей. Лебеди превращаются в юных девушек и выходят на берег. Одна из них Волхва – младшая дочь морского Царя. Ее заморозила песня Садко. Нежно струится музыка дуэта, – Волхва надевает венок из цветов на голову певца. С первого взгляда они полюбили друг – друга...

На прощание, под волшебные переливы оркестра Царевна дарит любимому златоперых рыбок, чтобы сбывались его мечты о далеком плавании.

Дружина Садко отправляется в далекий путь на кораблях во главе с «Соколом». Над водой льется песня:

Высота ль, высота поднебесная,
Глубина, глубина, Океан-море...

Двенадцать лет путешествует Садко. И вот однажды его корабль останавливается среди моря. Это пришло время встретиться

певцу с Царевной моря.

На морском дне, куда погружается Садко, устраивают свадебный пир в честь певца и Волхвы. Заканчивается опера благополучным возвращением Садко и его дружины домой, в Новгород.

Симфоническая сюита «Шехерезада». Это поэма о море, созданная по мотивам сказок «Тысяча и одна ночь». Голос Шехерезады, которая рассказывает сказки шаху Шахриару, своему мужу, изображен узорчатой, нежной мелодией скрипки.

Юная царевна рассказывает о путешествии Синдбада, о неожиданных приключениях, которые подстерегали его в жизни.

В сюите четыре части – это четыре разных рассказа.

Первая часть рисует медленное дыхание волн, по которым скользит корабль. С его палубы слышна безмятежная восточная мелодия.

Вторая часть сюиты другая по характеру. Нет прежней безмятежности. В песне на палубе слышно беспокойное нетерпение. Предчувствие не обманывает путешественников. Корабль приближается к острову, на котором слышны сигналы тревоги. Охрана корабля отправляется на берег для выяснения обстановки.

Третья часть – это рассказ о встрече Синдбада с прекрасной царевной, появление которой сопровождает перестук маленьких барабанчиков.

В четвертой, последней части сюиты изображается городской праздник на улицах Багдада в честь Синдбада и его команды.

Но пора отправляться дальше. Море бушует, ревет. Корабль Синдбада разбивается о скалистый берег.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891 – 1953)

С.С. Прокофьева по праву называют классиком 20-го века. Его музыка рождена живым ощущением времени. Он передал в своем творчестве строй чувств современников, острые драматические столкновения эпохи и веру в победу светлого начала жизни.

Прокофьев – смелый художник-новатор. Он открыл «новые миры» в музыке – в области мелодии, ритма, гармонии, инструментовки. Вместе с тем его искусство крепко связано с традициями русской и мировой классики.

Творчество композитора многогранно. Его музыка поражает бо-

гатством образов. Лирика и эпос, трагедия и комедия, человеческое горе и радость, слезы и смех – все это воплотилось в ней. В сочинениях композитора оживают перед нами русская история (в кантате «Александр Невский», опере «Война и мир», в музыке к фильму «Иван Грозный») и современность (опера «Повесть о настоящем человеке»), шекспировская трагедия (балет «Ромео и Джульетта») и сказка (балет «Золушка», опера «Любовь к трем апельсинам», вокальная сказка «Гадкий утенок»). Прокофьев писал сложнейшие произведения для взрослых и детскую музыку, предназначенную для самых маленьких. Он создал оперы, балеты, симфонии, концерты, сонаты, сюиты, песни и кантаты, музыку для театра и кино.

С.С. Прокофьев родился в 1891 году в селе Солнцовке Екатеринославской губернии. Отец работал управляющим в имении помещика Солнцева.

Музыку он слышал в доме с самого рождения. Мать хорошо играла на фортепиано. В пять лет мальчик уже сочинил фортепианную пьесу («Индийский галоп»), затем появились и другие сочинения.

В девять лет он впервые попал в оперный театр и под впечатлением услышанного стал писать оперу («Великан»).

Образованием мальчика занимались родители. Увидев успехи сына в музыке мать, решила показать его какому-нибудь крупному музыканту.

В 1902 году его привезли в Москву к выдающемуся композитору, профессору консерватории С.И. Танееву. Отметив дарование мальчика, Танеев посоветовал начать серьезные занятия музыкой.

Занятия с молодым композитором Глиэром оказали благотворное влияние на развитие таланта Прокофьева. Вскоре под руководством Глиэра была написана симфония, затем опера «Пир во время чумы» (по Пушкину).

Уже в детстве Прокофьев обнаружил редкую наблюдательность и разнообразие интересов (литература, театр, шахматы). Одним из удивительных свойств творчества взрослого композитора Прокофьева станет стремительность, динамичность, через которую он передаст свое новое ощущение жизни, ее молодости, ее движения.

В 1904 году Прокофьев поступает в Петербургскую консерваторию, где учится у замечательных русских музыкантов: Лядова, Римского-Корсакова. В эти годы обогащались и развивались его музыкальные вкусы.

После окончания консерватории Прокофьев много концертировал как пианист, а впоследствии выступал и как дирижер с исполнением своих произведений.

Уже ранние его сочинения фортепианные пьесы (1906-1909 гг.) поражают необычной яркостью образов и выразительных средств.

В 1911 году был написан концерт для фортепиано, который ошеломил слушателей. В нем была красота смелой спортивной игры, дерзкого шествия молодости, крепкого стального ритма.

Со времени исполнения первого концерта начинается громкая известность Прокофьева.

В 1917 году композитор знакомится с Маяковским. Выступления поэта произвели впечатление на Прокофьева.

Натуры и жизненные пути их были различны, но в творчестве есть некоторые общие черты, рожденные эпохой, в которой они жили. Оба они восстали против искусства изнеженного, расслабленного и отстаивали искусство деятельное, порой намеренно резкое, здоровое и обжигающе солнечное. Поэт говорил:

В 1916-1917 годы Прокофьев пишет «Классическую симфонию» – жизнерадостную и остроумную. В ней чувствуется близость ясному, отточенному искусству классиков 18-века, но в то же время в острых изгибах мелодии – самобытный прокофьевский стиль.

В это же время он заканчивает цикл «Мимолетности», оперу «Игрок». В балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» обнаружился его интерес к русскому народному творчеству.

В мае 1918 года он выезжает за границу и вместо нескольких месяцев его пребывание там по различным причинам растянулось на 15 лет.

Прокофьев объездил весь мир. Был в Японии, Соединенных Штатах, на Кубе и во многих европейских странах. Там он встречался со многими выдающимися деятелями искусства (Равелем, Стравинским, Рахманиновым, Тосканини, Чарли Чаплиным и др.)

В это же время он заканчивает третий концерт для фортепиано – динамичный, ослепительно светлый, он является вершиной творчества композитора.

В 20-е годы пишет ряд сочинений, в которых в той или иной степени заметны воздействия направлений буржуазного искусства.

И вот он снова в Москве. В 30-е годы одно за другим появились новые крупные сочинения. Они различны по темам, характерам героев, но во всех есть нечто общее. Смелость присущая Прокофьеву-композитору, поражает во всех сочинениях.

В 1935 году создан балет «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира. В 1938 году сочинена музыка к фильму «Александр Невский», а в 1939 году написана опера «Семен Котко», а также ряд прекрасных сочинений для детей, в том числе симфоническая сказка «Петя и Волк» на собственный текст.

Главной работой во время войны (1941-1945 гг.) была грандиозная опера «Война и мир», которую он совершенствовал до конца своей жизни.

В 1945 году увидели свет значительные произведения Прокофьева – Пятая симфония, музыка к кинофильму «Иван Грозный» и светлый сказочный балет «Золушка».

В последние годы появилось еще несколько работ, среди которых опера «Повесть о настоящем человеке», балет «Сказ о каменном цветке», оратория «На страже мира».

Умер композитор в 1953 году после тяжелой болезни.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975)

Музыка Шостаковича – сильнейшее художественное воплощение нашего времени. Это искусство, проникнутое любовью к человеку, верой в его благородство, волю и разум. Это искусство, обличающее все враждебное человеку, фашизм и другие формы тирании и подавления человеческого достоинства.

Академик Б.В. Астафьев так охарактеризовал музыку Шостаковича: «Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка звучит... как правдивое сказание о волнениях современного человечества, – именно не отдельной личности и неотдельных людей, а человечества».

Огромное богатство традиций по-своему преломлено в самобытном творчестве композиторов: Баха, Бетховена, Малера (Густав Малер жил в 1860-1911 годах, выдающийся австрийский композитор, автор 10 симфоний, вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» и других произведений.), русские композиторы XIX и XX веков, в том числе Мусоргского, Чайковского и Прокофьева. О композиторах прошлого Шостакович хорошо сказал в одной статье: «...искусство класси-

ков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мещанству, смело, ставя в искусстве живо-трепещущие, наболевшие проблемы своего времени, смело, создавая для него новые средства художественного выражения».

Эти слова можно полностью отнести и к творчеству самого Шостаковича.

Автор симфоний и ораториальных сочинений, опер, концертов, квартетов, вокальных циклов, Шостакович пишет также музыку к театральным спектаклям и кинофильмам. Он создает произведения, требующие глубокого вслушивания, долгого «вчитывания» (как сложный роман или тончайшая психологическая новелла). И у него же есть сочинения, которые быстро стали популярными, например, знаменитая «Песня о встречном» – светлая утренняя мелодия, доносящая до нас романтику 30-х годов, или же «Ленинградская симфония», посвященная мужеству советского народа в годы второй мировой войны.

Во всех жанрах творчество великого советского композитора – это музыка наших дней, которая расскажет о них будущим поколениям.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился в Петербурге 25 сентября 1906 года. Отец его был инженером-химиком, мать – пианисткой. Мать Дмитрия Дмитриевича была превосходным педагогом фортепианной игры для начинающих. Под ее руководством будущий композитор и его две сестры начали учиться музыке. Детство Шостаковича совпало с крупнейшими историческими событиями века – первой империалистической войной и Октябрьской революцией.

К 9–11 годам относятся его первые композиторские опыты.

Так, еще в детских наивных пьесах обнаружилось стремление передать в музыке впечатление и переживания, связанные с самыми важными явлениями современной жизни.

Некоторое время он учится в одной из частных музыкальных школ. А в 1919 году, в возрасте 13 лет, поступает в Петроградскую консерваторию по двум специальностям: фортепиано и композиция.

Серьезно заняться композицией Шостаковичу посоветовал Александр Константинович Глазунов. В тринадцатилетнем мальчике Глазунов сумел угадать «одну из лучших надежд нашего искусства».

В консерваторском композиторском кружке Шостакович восхищает товарищей своими произведениями, особенно ярко театральными «Фантастическими танцами» для фортепиано. «Фантастические танцы» вошли в репертуар пианистов и сохраняются в нем до сих пор.

В 1923 году Шостакович окончил консерваторию по фортепиано, в 1925 году – по композиции.

Количество сочинений, написанных им вовремя учебы в консерватории велико. Здесь и романсы, и фортепианные пьесы, и симфонические партитуры. Из них наиболее крупная – **первая симфония** – дипломная работа Шостаковича.

Как известно, симфония – самый сложный жанр – инструментальной музыки. Редко встречается, чтобы композитор в возрасте 18-19 лет создал значительное произведение такого рода.

В Германии симфония прозвучала под управлением Бруно Вальтера и Отто Клемперера, в США под управлением Стоковско-го и Тосканини.

Интересно, что восприятие симфонии менялось с годами. В начале отмечали больше всего яркую театральность, весеннее юношеское настроение, озорство. Позже обратили внимание на заключенные в музыке ритмы траурного шествия, трагические образы. Так постепенно раскрылось перед слушателями и критиками многогранное содержание сочинения юного автора. И хотя в нем чувствуются влияния различных композиторов (Скрябина, Стравинского, Прокофьева), они преломлены по-своему; музыка первой симфонии уже самобытна.

Несмотря на успех симфонии, перед молодым музыкантом после окончания консерватории встала проблема: кем быть – пианистом или композитором.

Он не сразу разрешил ее. Сначала стремился совмещать и то и другое. Во второй половине 20-х годов часто выступал как пианист, давал сольные концерты (в программе – Бах, Лист, Шопен); играл концерты Шопена, первый концерт Чайковского, первый концерт Прокофьева. Его игра отличалась поэтичностью и глубиной. В 1927 году Шостакович принял участие в Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве, и был отмечен почетным дипломом. И все же вскоре он отказался от деятельности концертирующего виртуоза. Это мешало композиции.

Вторая половина 20-х – начало 30-х годов были для Шостаковича годами напряженного творчества, поисков своих тем, своего стиля.

Трудно было разобраться в противоречивых тенденциях переломной эпохи. Однако Шостаковичу чужда ограниченность – он жадно интересуется всеми сторонами музыкального быта, всеми жанрами. Одно за другим появляются разнообразные сочинения молодого композитора. Тут и опера, и балеты, и симфонии, и фортепианные пьесы, музыка для театра и кино, песни. Самые разные музыкальные впечатления переплавлены в них: от массовой музыки маршей и песен, от бытовых танцев и песенок до современных инструментальных и вокальных произведений с характерной для них усложненностью музыкального языка. Шостакович испытывает влияние музыки Прокофьева, а также других современных композиторов русских и зарубежных (Стравинского, Хиндемита, Берга, Кшеника), которая широко звучит в те годы.

Произведения самого Шостаковича еще неровны, порой несовершенны. Он экспериментирует, ищет новые интонации, ритмы, охваченный жадным стремлением воплотить современность в музыке.

В те годы, когда были написаны «Первомайская» симфония и «Песня о встречном», появились опера «Нос» (на сюжет сатирической повести Гоголя о майоре Ковалеве, потерявшем свой нос), карикатурные портреты хулигана, прогульщика, бюрократа, вредителя в балете «Болт» (поставлен в 1931 году), музыка к некоторым фильмам, в которой пародировалась пошлость мещанских вкусов (за хлесткость, способность к карикатуре Шостаковича называли «музыкальным фельетонистом»).

Во всех этих очень разных и по сюжетам, и по художественной ценности произведениях есть нечто общее – осмеяние пороков, доставшихся в наследство от прошлого.

Шостакович и Маяковский встретились в 1929 году в связи с постановкой комедии «Клоп» в театре выдающегося советского режиссера В.Э. Мейерхольда (в этом театре молодой Шостакович руководил одно время музыкальной частью).

Маяковский одобрил музыку Шостаковича к «Клопу», однако на этом сотрудничество их окончилось. Но если сравнить творчество автора «Клопа» и поэмы «Хорошо» и многие зрелые произведения Шостаковича, появившиеся позднее, можно установить черты духовной близости между ними. Ненависть к пошлости, грубо-

сти, мещанству, утверждение чистоты и красоты человека, – одушевленного большими идеалами, – и то и другое пронизывает искусство двух великих советских художников.

На Шостаковича оказало влияние и соприкосновение с новаторским театром Мейерхольда.

В 1930-1932 годах Шостакович создает оперу «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной повести Н. Лескова. Во второй редакции опера называется по имени главного действующего лица «Катерина Измайлова». «Катерина Измайлова» идет во многих театрах нашей страны и за рубежом.

В те же годы Шостакович написал и несколько инструментальных сочинений, в том числе 24 прелюдии для фортепиано.

Талант Шостаковича оттачивался и совершенствовался. В середине 30-х годов драматические идеи, волновавшие композитора, нашли свое выражение в трех выдающихся симфониях: четвертой, пятой и шестой.

В 1939 году – композитору всего 33 года. К этому времени он уже профессор Ленинградской консерватории. У него учатся Свиридов, Левитан, а позже, в Москве, куда Шостакович переезжает в 1943 году – Караев, Галынин. Создается «школа Шостаковича» – композитора, оказывающего огромное влияние на своих современников.

Седьмая симфония. 22 июня 1941 года началась Великая Отечественная война – «историческая схватка... между разумом и мракобесием, между культурой и варварством, между светом и тьмой», как писал Шостакович в статье газеты «Правда», где он рассказывал о своей симфонии.

Это великое произведение о героизме и нравственной силе советского народа, борющегося с фашизмом, создано в июле-декабре 1941 года. Три первые части симфонии сочинены в осажденном Ленинграде буквально под грохот разрывающихся бомб. Финал закончен в Куйбышеве.

Сочинение музыки, подобной седьмой и восьмой симфониям, требует напряжения всех душевных сил и смелости. Это настоящий подвиг.

Человек, так близко принимающий все, что происходит в мире, не может быть «кабинетным музыкантом». В послевоенные го-

ды особенно много времени у Шостаковича отнимает общественная деятельность. Он работает в Совете композиторов.

Известность композитора растет из года в год.

Для Шостаковича, как для Мусоргского, музыка – средство для беседы с людьми о самом важном.

За четверть века, прошедшие после войны, композитор создал множество сочинений в самых разнообразных жанрах, вплоть до оперетты.

Такое разнообразие, даже контрастность сочинений, чрезвычайно характерно для Шостаковича. Удивительной особенностью его творчества является то, что оно «сплавлено» из многих «пород». Шостакович умеет говорить сложно и глубоко, как философ и поэт, и просто, и открыто, как оратор, обращающийся к массам. Один и тот же композитор пишет сложную десятую симфонию (1954), в которой размышляет о судьбах народов в послевоенном мире, и простую, быстро запоминающуюся «Песню мира» (музыка к кинофильму «Встреча на Эльбе», стихи Е. Долматовского).

Творчество Шостаковича – это огромное богатство, которое открыто всем, кто хочет прикоснуться к подлинному искусству наших дней. В одном из своих выступлений Дмитрий Дмитриевич напомнил слова Николая Островского о том, что жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее достойно. К этому и призывает нас его музыка, проникнутая страстным гуманизмом.

Историческое развитие русской народной песни

1. Введение.
2. Историческое развитие русской народной песни.
 - 1) Коллективное и индивидуальное начала в создании русской народной песни.
 - 2) Устойчивость и изменчивость народной песни.
 - 3) Вариантность народной песни.
3. Исторические песни.
 - 1) Жанровые особенности.
 - 2) Происхождение исторических песен.
4. Традиционные внеобрядовые лирические песни.
 - 1) Определение жанра.
 - 2) Поэтический стиль лирических песен.
 - 3) Композиционные формы и приёмы.
 - 4) Своеобразие лирической сюжетности.
 - 5) Высокая художественная ценность народных лирических песен.
5. Русские обрядовые песни. Жанровый состав обрядового фольклора.
 - 1) Ритуальные песни.
 - 2) Заклинательные песни.
 - 3) Величальные песни.
 - 4) Корильные песни.
 - 5) Игровые песни.
 - 6) Лирические песни.
 - 7) Роль детей в исполнении обрядовых песен.
6. Общественная ценность народных песен.
7. Заключение.

**Суровый наш двадцатый век
Стал веком песенных мелодий...
Быть может, в песне человек
Недостающее находит?
и чистоту, и теплоту,
Что так ему необходимы
И что затеряны в быту
И в гуще дел необозримых.**

Ю. Погорельский

В жизни каждого человека песня играет немаловажную роль. Начиная с колыбельной, которая звучит над нами с первых дней, песня сопровождает нас всю жизнь. Невозможно познать Россию – ни прошлого, ни настоящего – без русской народной песни. Нам когда-то подарили эти песни наши бабушки и мамы, а наш долг – передать их в наследство нашим детям и внукам.

Народная песня – это корни, связывающие человека с историей своей Родины. Это мудрость, точность мысли, богатство родного языка, высокая духовность и духовная щедрость. Какие удивительные образы в народной песне, какие краски, изображённые звуками, в этих стихах! И какие чувства – чистые, искренние, сильные – заложили в них безымянные авторы! Народ – замечательный художник. Он удивительно чувствует красоту слова и умеет передать самое важное, существенное в изображаемом явлении, создать ясные, запоминающиеся образы.

Народное поэтическое творчество ведёт своё начало от глубокой древности, когда люди не умели писать, поэтому, естественно, ему присуща устная форма слова. Но фольклор – не только устная поэзия, не только искусство слова. В некоторых жанрах он соединяет слово и напев, как в песне, т.е. сливает воедино словесное и музыкальное искусство. Кроме того, народная песня существует в живом исполнении, т.е. включает в себя элементы театрального искусства (жест, мимика, интонация). «Русская народная песня, – сказал П.И. Чайковский, – есть драгоценнейший образец народного творчества».

Содержание песен отражает жизнь народа, его миропонимание, взгляды нравственно-этические, социально-исторические, политические, философские. Радищев видел в русских народных песнях «образование души нашего народа». По меткому выражению

Герцена, в народных песнях получили своё ярчайшее выражение «все поэтические начала, бродившие в душе русского народа». Необходимо подчеркнуть, что старые народные песни не только рисовали безрадостные картины тяжёлой жизни народа, но и воплощали мечты народа о светлом будущем.

Народные песни возникли в глубокой древности как массовое коллективное творчество. Творческая личность в то время мало выделялась из коллектива. Позже всё большую роль начинают играть отдельные талантливые певцы.

Коллективность народных песен выражается и в том, что отдельные фольклорные произведения осознаются как общее достояние народа, они долго живут, передаются от поколения к поколению. Но каждый исполнитель может в случае необходимости изменять произведение сообразно своему творческому замыслу.

Формы исполнения фольклорных произведений весьма многообразны. Так, русскую хороводную песню «Во лужках было, лужках» поёт весь хор девушек, а песню «Ой, мы просо сеяли, сеяли» диалогически попеременно поют две части хора. Одна часть поёт:

Ой, мы просо сеяли, сеяли,

Ой, дид-ладо, сеяли, сеяли;

а другая отвечает:

А мы просо вытопчем, вытопчем!

Ой, дид-ладо, вытопчем, вытопчем!

Песню «Вдоль по речке» поют иначе: один певец (запевала) начинает и поёт всю песню, а хор поёт лишь её припев.

Кроме того, у каждого талантливого певца своя художественная манера, и она проявляется в привычных для него сюжетных ходах, способах характеристики героев, употреблении выразительных средств. Изменения в текст и напев вносятся также в зависимости от обстановки исполнения, состава слушателей: для своих односельчан певец будет исполнять произведение более свободно. Могут изменяться и отдельные элементы поэтики. Например, традиционные фольклорные эпитеты становятся всё менее устойчивыми, менее употребительными; появляются новые эпитеты, которые используются более свободно.

Произведения фольклора — значительные художественные достижения. Они служат важной частью духовной культуры народа на протяжении длительного времени. Народ отметил, необходи-

мость долговечного слова: «Говори так, чтоб надолго стало». Народные песни – создание коллективного творчества, а что создано коллективом, то сохраняется очень долго.

Песня приобретает устойчивость благодаря своей устной форме, в которой она передаётся от певца к певцу, от поколения к поколению. Устная форма требует запоминания, заучивания наизусть. В России были певцы, которые помнили до трёхсот песен.

Но человеческая память не безгранична, она не полностью сохраняет то, что ею усваивается. В силу этого певец не в состоянии точно воспроизвести текст всех произведений, которые слышал.

Могут создаваться новые песни и перерабатываться существующие. Причём переработка может идти и по линии их развития, и по линии разрушения. А это приводит к тому, что они нередко одновременно живут во множестве вариантов.

Вариантность – обязательный признак фольклорных произведений. Степень различия двух или нескольких вариантов народной песни может быть неодинаковой.

Во-первых, варианты могут совершенно не отличаться друг от друга ни по содержанию, ни по форме, ни по степени сохранности. Отличает их то, что в них какие-нибудь слова заменены другими, близкими по значению.

Так, например, один вариант песни начинается словами:

**Мужик пашеньку пахал,
Красно солнышко смотрел,**

а другой имеет такое начало: **Мужик пашеньку пахал,
Сам на солнышко глядел.**

В приведённом примере несколько иное выражение понятий не изменяет общего содержания песни.

Во-вторых, варианты, не отличаясь друг от друга ни по форме, ни по степени сохранности, могут всё же различаться по содержанию.

В-третьих, варианты одной и той же песни могут и той или иной мере отличаться друг от друга по степени сохранности. Один вариант может быть более полным, другой сокращённым.

В-четвёртых, варианты могут отличаться друг от друга особенностями художественной формы. Отмечены, например, случаи, когда под влиянием литературной поэтики в нерифмованную традиционную лирическую песню проникает рифма, иногда замечается тенденция к строфичности.

В вариантности получают своё отражение отмеченные выше факторы изменения текста (исторические условия, мировоззрение народа). Для разъяснения рассмотрим два примера. В народе широко распространение получила лирическая песня «Из-за лесу, лесу тёмного». В подавляющем большинстве своих вариантов она имеет бытовой характер. В ней рассказывается о том, как молодая женщина-крестьянка посылает соловья к родителям и просит его рассказать им, как ей тяжело жить в чужой семье.

Вот типичная форма выражения этих мыслей:

**Ах ты, матушка, неволюшка,
Чужа дальняя, сторонущка,
Чужа дальняя, незнакомая
Как чужой-то отец с матерью
Безвинно журит, бранит,
Понапрасну говорит,
Старый молодёхоньку
Не пускает погулять
Со ребятами поиграть.**

Однако в среде крепостного крестьянства в XIX в. бытовала песня, в которой приведённый выше отрывок заменён другим, имеющим ярко выраженную социальную направленность. Песня говорит уже не от имени какой-то одной крестьянки, а от имени всего крепостного крестьянства:

Что пропали наши головы

**За боярами, за ворами:
Гонят старого, гонят малого
На работушку тяжёлую,
На работушку ранёшенько,
А с работушки позднёшенько.**

Во время Отечественной войны 1812г. возникла солдатская песня, в которой рассказывалось о том, как пришедшего домой после многолетней службы солдата жена узнаёт только по перстню. Основной сценой этой песни является диалог между солдатом и его женой, к которой он вместе с другими солдатами просится на ночлег. В диалоге есть такое место:

**– Ты давно ль, вдова, вдовеешь?
Ты давно ли сиротеешь? - 4 -
– Я вдовею лет пятнадцать,
Сиротею с годом двадцать.**

Во время Великой Отечественной войны 1941-1943гг. был записан вариант этой песни, в котором отмеченное место имело такой вид:

И солдатка отвечает:

– Скажи, скажи, хозяйка,
С каких ты пор вдова?
– Из сорок первого годiku,
Как началась война,
Я мужа проводила,
Сыночка отдала.

Варианты фольклорных произведений помогают понять смысл и причины тех изменений, которые происходят в народной песне. Это даёт ценный материал для раскрытия закономерностей фольклорного процесса.

До наших дней в памяти народа сохранилось немало жемчужин народного творчества. В науке о народном поэтическом творчестве до сих пор нет единого мнения о том, что такое исторические песни – особый фольклорный жанр или тематическая группа разнотипных жанров.

Однако есть основание принять точку зрения, что исторические песни – единый жанр, но в них есть несколько разновидностей песен, относящихся по происхождению к различному времени и имеющих разнотипные структурные особенности.

Термин «исторические песни» не народный; он создан и введён в употребление литературоведами, историками, фольклористами. В народе песни этого типа называются просто «песни», иногда «старые песни».

Исторические песни по объёму меньше былин (жанра большой формы) и больше лирических песен (жанра малой формы). Кроме того, это стихотворный и эпический жанр. Стих в более ранних песнях близок к трёхударному былинному стиху. Чаще же он тяготеет к двухударности. От стиха лирических песен он отличается большим числом слогов и отсутствием распева.

Эпический характер исторических песен проявляется в повествовательности – рассказе о событиях, которые изображаются объективно, без вмешательства повествователя в их ход. В литературе можно встретить определение исторических песен как лиро-эпических и даже лирических. Однако это суждение в общей форме принять нельзя, так как лирическое начало проникает в истори-

ческие песни в более позднее время.

Исторические песни – сюжетный жанр. Сюжет в них сводится к одному событию или даже эпизоду. Предмет исторической песни – конкретные действительные события и лица. В центре события обычно стоят борьба народа за независимость и его социально-освободительная борьба. Исторические песни – повествования о прошлом. Однако они складываются обычно вскоре после событий, по их следам. Некоторые песни явно сложены участниками или свидетелями событий.

Исторические песни имеют свой состав действующих лиц. Их персонажи – не былинные богатыри и не простые люди бытовых лирических песен и баллад (жена, муж, свекровь, молодец, девушка), а известные исторические деятели: Иван Грозный, Ермак, Разин, Петр I, Пугачёв, Суворова т.д. Важной особенностью исторических песен является то, что в них действует или присутствует при событиях народ, который порой выражает своё отношение к этим событиям. Эти песни раскрывают психологию, переживания и мотивы действий своих персонажей. Развитие изображения внутреннего мира человека – характерная особенность исторических песен.

Значительны идейно-художественные цели исторических песен. Песни запечатлевают в сознании народа память о важнейших событиях и лицах истории, выражают народное понимание истории и дают оценку событиям и деятельности лиц. В них, наконец, нередко объяснения событий и поведения персонажей. В песнях с большой силой выражены патриотические идеи-гордость своей Родиной, осознание необходимости её защиты, а также идея народной свободы.

В исторических песнях есть две основные тематические линии: военная и социальная. К первой относятся, например, песни о войнах и полководцах, ко второй – песни о Степане Разине и Емельяне Пугачёве.

Процесс формирования исторических песен был сложным. Они стали складываться, когда появился жизненный материал, который необходимо было запечатлеть в народной памяти. Такой материал представляли собой события, связанные с татаро-монгольским нашествием на Русь в XIII в.

Вспомним одну из самых драматичных песен-баллад о полоне «Что в поле не пыль пылит...»: пленённая русская нянюшка качает

татарчонка и узнаёт в нём по приметочке родного внука:

**...Ты баю-баю, мило дитячко,
Ты по батюшке злой татарчонок,
А по матушке родной внучонок,
У меня ведь есть приметочка,
На белой груди копеечка.**

(Запись М.Ю. Лермонтова)

Ситуация, казалось бы, предполагает самую трагическую развязку, каких немало знает мировой фольклор. А русская песня в подобной же крайней ситуации, когда с уст нянюшки, казалось бы, должны слететь слова проклятий (как слетели они с уст поэта: «Так убей же его, убей»), русская песня – не о ненависти, не о мести, а о преданности и любви. Единственное, что делает русская нянюшка, – это отказывается от золотой казны, просит дочь свою:

**Отпусти меня на святую Русь;
Не слышать здесь петья церковного,
Не слышать звону колокольного.**

Но есть и другие варианты заключительной сцены. По одним: русская нянюшка зовёт с собой на святую Русь и дочь свою, но та отказывается:

**Ты родимая да моя мамонька,
Я радым бы была да радёхонька,
Да жалко мне-ка малых детонек.**

По другим: нянюшка сама отказывается возвращаться на святую Русь. Она добровольно остаётся в плену, не в силах покинуть дочь на чужбине.

Страшные события татаро-монгольского нашествия активизировали историческое сознание русского народа и его художественное творчество, запечатлевшее эти события и трагическое положение народных масс.

Во второй половине XIX в. исторические песни значительно отходят от традиционной структуры. Сильно ослабевает сюжетность. Песни принимают форму лирического высказывания по поводу события или, ещё чаще, по поводу поведения какого-либо лица. В основе песен – отдельные эпизоды или положительные и отрицательные характеристики. Несколько песен рисуют картины обороны Севастополя. Песни патриотичны. Солдаты переносят тяжкие лишения, но стойко защищают город. Высоко оценивается деятельность реп и храбрость адмирала Нахимова.

В песнях о Крымской войне можно выделить несколько тем. Первая из них – горе при известии о призыве молодых ребят. Вторая – тяжёлый путь солдат к Севастополю и трудные условия военного быта. Третья – решимость солдат выполнить свой долг:

**С басурманом будем драться
До последней капли крови.**

Четвёртая тема – прославление командиров:

**Уж как Щеглов – храбрец
Показал нам образец.
А Нахимов-то пойдёт
Всех в конец нас разобьёт.**

Пятая – сатирическая. Осмеянию подвергается французский король, который хвастается, что разорит Москву, заберёт в полон всех генералов, а московских красных девушек раздарит солдатам.

Однако песни о Крымской войне – последняя стадия истории песен этого типа. Процесс перерождения жанра ещё с большей чёткостью прослеживается в песнях о русско-турецкой войне 1877 – 1878гг.: они утрачивали целостный сюжет, развивали лирическое начало, упрощали поэтику.

Как искусство слова народная лирическая песня относится к лирическому роду поэзии, который по принципам художественного освоения действительности существенно отличается от эпического рода. Если в эпосе главное место занимают отражаемые в образах явления и факты объективной действительности, то в лирике основное значение имеет выражение отношения к этим фактам, передача мыслей, чувств и настроений, которые они вызывают. Народная лирика в выражении мыслей и чувств лишена тех черт индивидуализации, которые мы привыкли видеть в лирике литературной. В народных лирических песнях вместе с выражением мыслей и чувств, которые составляют их главное содержание, лаконично, но довольно отчётливо показываются и те жизненные обстоятельства, которые их вызвали.

Для языка традиционных песен характерно то, что в его основе лежит живая разговорная речь народа. В поэтическом стиле лирической песни необычайно ярко проявляются её жанровые особенности. В отличие от былин, где часто встречаются гиперболы, в лирических песнях гиперболы почти не употребляются. Зато в них очень широко используется символика, различные образы природы

и животного мира часто употребляются не в прямом, а в переносном значении.

Народная лирическая песня оперирует значительным количеством самых разнообразных символов. Так, символом молодца в ней является соловей, селезень, голубь. В качестве символов девушки в ней выступают белая лебедушка, серая утушка или сизая голубка. Часто символом девушки в них являются калина, малина, сладкая вишня, а символом молодца — зелёный дуб, хмель или виноград. Однако чаще всего различные растения являются символами не каких-то конкретных образов, а определённого их состояния, того или иного чувства или настроения. Так, например, хмель, виноград, калина и малина являются символами радости и веселья, а полынь, осина, рябина, туман и буйные ветры, наоборот, — символами горя, тоски и печали.

Специфику поэтического стиля народных лирических песен составляет также широкое употребление в них изобразительных эпитетов и обращений. Нередко в песнях можно встретить обращения к какому-нибудь конкретному лицу, например: «Ах ты, мать моя, матушка!», «Вы кумушки, голубушки!», «Молодка, молодка молодая!» и т.п. Песни нередко начинаются с обращения не к людям, а к различным предметам и явлениям природы: к лесу, рябине, соловью, солнцу, месяцу, тёмной ноченьке и т.п. Например; «Вы леса ль, мои лесочки, леса мои тёмные»; «Рябина, рябинушка, рябина кудрявая». Обращения значительно повышают общую эмоциональную выразительность песни.

Большую эмоционально-выразительную роль в лирических песнях выполняют различные суффиксы. В них можно встретить слова и с увеличительными суффиксами («старичище», «бородище», «гульбище» и др.). Основное назначение уменьшительных суффиксов в лирической песне-служить средством выражения чувств любви, ласки и нежности. Например: «батюшка», «матушка», «подруженька» и т.д. Но нередко уменьшительные суффиксы имеют слова, обозначающие явления и предметы, с которыми люди так или иначе связаны. Например:

**Как на горочке на крутенькой,
на крутенькой, на пригорочке
Стояла горенка сосновенька.
Во горенке жила вдовинка,
У вдовинки сынок Иванушка.**

На основе сказанного можно сделать вывод, что поэтический стиль традиционных лирических песен отличается яркими жанровыми особенностями.

Значительное количество народных лирических песен имеет отмеченные композиционные формы монолога или диалога. Однако следует сказать, что подавляющее большинство лирических песен имеет иную композиционную форму. Эти песни, как правило, построены по схеме «описательно-повествовательная часть плюс монолог или диалог». Но важную роль в них играют и всевозможные описательно-повествовательные вступления, которые этим монологам или диалогам предшествуют.

Приёмы композиционного построения традиционных лирических песен, принципы внутренней организации поэтического материала в них также очень многообразны. Наиболее часто встречаются такие приёмы, как поэтический параллелизм, цепочная связь картин и ступенчатое сужение образов.

Простейшим примером такого ассоциативно-цепочного построения является песня «Соловей мой, залётная пташечка», состоящая из двух картин.

Песня начинается картиной:

**Соловей мой, залётная пташечка,
Не пой, не пой утром рано на зоре,
Не буди ты моего милого в тереме.**

На последнем месте в этой картине стоит образ милого. Но как только был упомянут милый, то по ассоциации рисуется его образ во второй картине, которая начинается строками:

**Я думала, что мой милый спит, не чувствует,
А мой милый сидит, плёточку готовит.**

Итак, все формы и приёмы построения народной лирической песни имеют ярко выраженную жанровую специфику. Неверно было бы думать, что в песнях такого рода нет никаких сюжетов, что сюжеты в них не играют никакой роли. Основная масса народных лирических песен имеет сюжет или хотя бы какие-то элементы повествовательности. Большую роль сюжеты выполняют в плане показа различных жизненных обстоятельств, тех условий, в которых живут их герои.

В жанре внеобрядовой народной лирической песни можно выделить несколько тематических циклов. Основные из них следующие:

щие: любовные песни, семейно-бытовые, песни антикрепостнического содержания, бурлацкие, ямщицкие и чумацкие, песни о рекрутчине и солдатчине, удалые («разбойничьи») песни.

Подводя итоги изучению русской народной лирической песни, следует подчеркнуть, что своими знаниями по народной песне мы обязаны не только специалистам-фольклористам. Большая заслуга в этом деле принадлежит замечательным русским писателям и выдающимся литературным критикам. Прежде всего, отметим, что в статьях Белинского, Чернышевского и Добролюбова дано глубокое определение специфики жанра лирической песни, особенностей её содержания и художественной формы.

Н.Г. Чернышевский, характеризуя содержание лирических народных песен, писал: «Каково её содержание, такова и форма её: проста, безыскусственна, благородна, энергична». Гоголь восторженно восклицал: «Моя радость, жизнь моя! песни! Как я вас люблю!»

В русском фольклоре наши писатели видели живой родник национальной самобытности, образец и неисчерпаемый источник совершенствования поэтического мастерства. В связи с этим Пушкин говорил: «Изучение старинных песен, сказок и т.п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка.» На протяжении XVIII-XIX вв. учёными собран огромный материал по обрядам и обрядовой поэзии. Обрядовый фольклор – сложное многожанровое явление. Исследователи делят его на календарный и свадебный. В календарном Фольклоре выделяют колядки, масленичные песни, веснянки, троичко-семицкие, купальские и жнивные песни. К обрядовому фольклору относят заговоры, причитания, приговоры дружки, свадебные песни. Некоторые учёные рассматривают хороводные песни в разделе обрядовой поэзии.

Термин «обрядовые песни» обозначает многожанровое явление. Шесть жанров – ритуальные, заклинательные, величательные, корильные, игровые и лирические обрядовые песни – различаются между собой вполне определённо.

Рассмотрение главных функций жанров обрядового песенного фольклора показало, что каждый из них выполнил в обряде только ему присущую функцию. Ритуальные песни формировали обряд, фиксировали его совершение; заклинательные песни заклинали сверхъестественные силы и благополучие человека.

Например, ритуальная песня объявляла:

**-Уж вы девушки-красавицы!
Не пора ли вам игры оставлять,
Не полно ли вам песни распевать?**

А в заклинательной песни крестьянин, который зависел от природы, одушевлял её и просил весну:

**– Весна, весна красная!
Приди, весна, с милостью,
С милостью – с великой благостью!**

Величальные песни расхваливали участников ритуала. Часто песни рисуют глаза и брови доброго молодца:

**...брови чёрные,
Как у чёрного соболя,
У него очи ясные,
Как у ясного сокола!**

А корильные, наоборот, их ругали: **Невестино пиво – как поливо,
Женихово – как помой!**

Игровые песни, очевидно магические по своему содержанию, в обрядно-драматургическом плане изобразили трудовой опыт крестьянства. Основная примета игровых песен – обязательная соотношение их текстов с игровыми, условными действиями исполнителей. Песни не могли существовать вне игры. Без показа того, как лен сеют, пропалывают, убирают, колотят и т.д., песня мёртвая. В других песнях действия, необходимые для понимания текста, описываются.

– Мы пива н а п ь ё м с я,	Все вместе п о в с т а н е м,
Все вместе с о и д ё м с я,	Все вместе п о д е р ё м с я,
Все вместе п о с я д е м,	Все вместе п о м и р и м с я!

Записавший эту песню собиратель А.В. Соколов отмечал: «Всё сказанное исполняется на деле и при последнем стихе мужчины целуются с женщинами».

Лирические песни, отражая мир человеческих обрядовых переживаний, рассказали о социально-бытовой жизни народа.

Анализ целенаправленности песенных жанров обрядовой поэзии показал также, что функция жанра является основополагающей для создания поэтического мира песни, её композиции и выбора художественных средств. Поэтическое содержание песенных жанров обрядовой поэзии, в зависимости от их функций, строго своеобразно.

Конкретный анализ жанров обрядового песенного фольклора

показал, например, что для лирических песен характерна символика; в корильных же песнях, как, впрочем, и в закликательных, она отсутствует. Отсутствие символики в системе художественных средств закликательных песен является их жанровой приметой.

Свадебные песни, в чём можно было убедиться, не являются жанром свадебной поэзии. Именно в свадебных песнях наиболее полно представлены все жанры обрядовых песен.

Состав хороводных песен также неоднороден. Поэтому говорить о них как о едином жанре неправомерно. В хороводных песнях и величали, и корили, в них исполнялись игровые и лирические песни.

Как известно, большую роль в обрядах играли дети. Взрослые относились очень серьёзно к совершению обрядов детьми. И это было характерно не только для старой России. В некоторых местностях до сих пор сохранились обряды коледования, встречи весны и т.д., но всё это превратилось в чисто детскую игру, забаву. Вот как, например, «заклинают» современные дети дождь:

Дождик, дождик, поливай!
Будет хлеба каравай!
Будут – булки, будут сушки,
Будут вкусные ватрушки!

Конечно же, влияние детской аудитории не могло не сказаться на календарных песнях, бытовавших и раньше. В них проступают черты сказок, детских песенок и т.д. Так, например, звучит песенка-заклинание солнца:

-Солнушко-вёдрушко!
Выгляни в окошко:
Посыплю горошку!

Или такая песенка:

Масленица-кривошейка,
Состречаем тебя хорошенько!
С блинцами,
С каравайцами,
С вареничками!

В последние годы исследователи всё чаще и чаще обращаются к поэтическому анализу обрядовой поэзии. Это особенно важно в связи с всевозрастающим интересом учёных к проблемам классификации фольклора.

Устное поэтическое творчество народа представляет большую общественную ценность, состоящую в его познавательном, идейно-

воспитательном и эстетическом значениях, которые неразрывно связаны между собой.

Познавательное значение фольклора (в данном случае народных песен), проявляется, прежде всего, в том, что он отражает особенности явлений реальной жизни и даёт обширные знания об истории общественных отношений, труде и быте, а также представление о мировоззрении и психологии народа, о природе страны.

Познавательное значение народных песен увеличивается еще и тем, что в них не только представлены, но и объяснены картины жизни, события истории и образы героев. Так, например, исторические песни объясняют, почему русский народ выдержал двухсотлетнее татарское иго и вышел победителем в борьбе, разъясняют смысл деятельности исторических лиц.

Идейно-воспитательное значение русских народных песен состоит в том, что лучшие из них вдохновлены высокими прогрессивными идеями, любовью к родине, стремлением к миру. Они поэтизируют русскую природу и реки могучие (Волгу – матушку, широкий Днепр, тихий Дон), и степи раздольные, и поля широкие и этим воспитывают любовь к ним.

Народное творчество выражает жизненные стремления и социальные взгляды народа, а нередко и революционные настроения. Оно сыграло важную роль в борьбе народа за национальное и социальное освобождение, за его общественно-политическое и культурное развитие.

Эстетическое значение народных песен состоит в том, что они являются замечательным искусством слова, отличаются большим поэтическим мастерством, что сказывается и в их построении, и в создании образов, и в языке. В песнях выражаются художественные вкусы народа, их форма веками отшлифована творчеством прекрасных мастеров. Народные песни развивают чувство прекрасного, чувство формы, ритма и языка. В силу этого они имеют большое значение для развития всех видов профессионального искусства: литературы, музыки, театра.

Напрасно думать, что народная песня была лишь плодом народного досуга. Она была достоинством и умом народа. Она становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью, праздничными одеждами его души и наполняла глубоким содержанием всю его размеренную жизнь, текущую по обычаям и обрядам, связанным с его трудом, природой и почитанием отцов и дедов.

Даже беглое знакомство с перечнем русских народных песен не

может не поражать многообразием народной песенной традиционной культуры, уходящей в глубь веков. А ведь это лишь небольшая часть из того, что в ней имеется и бережно сохраняется народом. Фондодержатели редких народных записей – консерватории, институты культуры, фольклорные лаборатории – располагают несметными записями. Но всё это остаётся пока что достоянием узкого круга людей, в основном тех, кто профессионально занимается фольклором. Однако приобрести пластинки и кассетные диски даже для них представляют необычайную сложность, ибо выходят такие записи тиражами более чем мизерными.

Но времена меняются, интерес к своей глубинной культуре у нашего народа возрастает. Он может расти гораздо быстрее, если создать условия, позволяющие широким народным массам, и в особенности молодёжи, чаще соприкоснуться с духовными богатствами, накопленными предшествующими поколениями. Сделать же это можно только коллективными усилиями нашего общества.

**Какою песня быть должна?
Об этом спорят очень много,
Но настоящая, она
Сама найдёт к сердцам дорогу!
И никому не заглушить
Её последним криком моды...
Коль песня - часть твоей души,
Она пройдёт с тобой сквозь годы!**
(Ю.Погорельский)

Русская традиционная культура и её роль в современном обществе

1. Русское язычество в древнем обществе и современности

2. Роль детей в народной культуре

Из истории духовной жизни русского народа

1) Календарные праздники и обряды

- Святки
- Крещение
- Масленица
- Великий Пост
- Сороки
- Средокрестие
- Вербное воскресенье
- Чистый четверг
- Пасха
- Красная горка
- Радуница
- Егорьев день
- Вознесение
- Зелёные святки
- Русальная неделя
- Иван Купала
- Спас
- Уборка урожая
- Покров

2) Семейные праздники и обряды

- Рождение и крещение младенца
- Похороны и поминки
- Особенности русской народной свадьбы
- Описание свадебного обряда на основе фольклора Белгородской области

3) Постройка дома, новоселье

3. Перспективы развития народной культуры в современном обществе

Суровый наш двадцатый век
Стал веком песенных мелодий...
Быть может, в песне человек
Недостающее находит?
и чистоту, и теплоту,
Что так ему необходимы
И что затеряны в быту
И в гуще дел необозримых.
(Ю.Погорельский.)

РУССКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И ЕЁ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Народная культура в разных своих проявлениях – народное творчество и искусство, народный быт, уклад жизни, мифология, верования, целительство, предания – стали объектом изучения разных научных дисциплин преимущественно гуманитарного профиля: история, философия культуры, искусствоведение, фольклористика, этномузыкология, этнография, филология, эстетика, и т.д.

Русская традиционная культура – это сложное, многоуровневое явление, зародившееся в глубине веков. Несмотря на свой возраст, она до сих пор сохранила в себе первозданный смысл. Анализируя проявления народной культуры можно обнаружить существенное различие между народной культурой прошлого и более поздним, а также современным её вариантом.

Своё происхождение она ведёт издалека и восходит к протокультуре рода, племени. Затем её носителем становится этнос (греч. *ethnos* – народ). Однако раньше понятие «народ», как и «народная культура», ещё не обрели своей специфической семантики. Они стали обретать её тогда, когда у представителей единого сообщества возникло желание отделить народ от не-народа. Осознание принадлежности к народу и включённости в народную культуру пришло в тот период, когда общество приобрело более сложную иерархическую структуру. Возникшие в нём классы, сословия и

группы выработали свои варианты культуры, свои обычаи и представления.

Со временем различия между ними становятся всё более существенными. Например, если в допетровской России в боярских хорах и крестьянских избах не только говорили на одном языке, но и исполняли одинаковые обряды с одними и теми же песнями, и имели похожий жизненный уклад, то в послепетровской России высшие и низшие сословия стали всё больше различаться, говорить на разных языках, ориентироваться на разные жизненные эталоны, и т.д. В последствии такое положение дало основание для всевозможных теорий о двух культурах в российском обществе. Вместе с тем эти различия создали почву, на которой вырос мифологизированный образ народа, который занял видное место в отечественной культурной традиции (в художественной литературе, публицистике, философии).

В результате под народом стали понимать не всё население страны, а тех, кого относили к «простому народу», т.е. низшие, и отчасти средние классы. Эта точка зрения отражена в изданиях энциклопедического характера советского периода «народное творчество – искусство, непосредственно создаваемое трудящимися в условиях классовых обществ»;

Историческая народная культура содержит огромный социальный опыт, охватывая и упорядочивая все стороны жизни общины, сословия.

В конце концов, на протяжении веков народная культура создала свой, вполне оригинальный мир представлений, ценностей, норм и символов. Переставая быть народной культурой в прежнем, исконном смысле слова, историческая крестьянская культура становится со временем художественным наследием.

Следует напомнить, что обращение к своим историческим корням, истории культуры для современного человека – отнюдь не простая дань моде. Знание прошлого даёт твёрдую основу для развития человека, как личности и человечества в целом. Выделяя в русской народной культуре периоды её развития, ученые-исследователи называют древний архаический пласт культуры «золотым» ядром народной культуры. Её рудименты, дошедшие до нашего времени представляют по духу и смыслу ценностную систему жизни человека, соединившую язычество и христианство.

Мировоззрение народа, само существование которого является следствием его жизни в рамках традиционной культуры, формируется и реализуется в различных сферах жизнедеятельности. Оно является стержнем культуры и частью этнического самосознания, тесно связанного с повседневной жизнью человека – носителя фольклора.

Отрыв крестьянина от природной исторической среды, в которой, как правило, песенная и поэтическая фольклорная традиция живет и развивается вместе с изобразительно-пластическим фольклором, не мог не сказаться на основах народной художественной культуры.

Но истории известно множество фактов, когда человек, насильственно вырванный из родной среды обитания, теряя чувство родного дома, старался возместить утрату Родины сохранением своей культуры. Подобный феномен «консервации культуры», для человека, как носителя традиции, является нормой. В качестве примера можно привести историю всем известных некрасовских казаков, которые во время революции бежали от нового режима власти из России в Турцию. Живя в чужой стране, они сохранили свою традицию практически в первоначальном виде, добавив в неё некоторые привлёкшие их внимание элементы чужеродной культуры, такие, как яркая расцветка традиционного костюма, женский головной убор, похожий на турецкий, голосовая мелизматика во время пения.

К музыкальному фольклору принадлежат вокальные жанры и инструментальные традиционные жанры, возникшие в определённой социальной среде. Некоторые песни и наигрыши пришли к нам из глубины веков. Причина долговечности лежит в природе фольклора и его функции и значимости для народа.

Обряд – унаследованный, создаваемый традицией способ поведения является неотъемлемой частью любой традиции. Важная черта обряда – общепринятость (иногда мы не осознаем, почему действуем по тому или иному правилу, заведенному порядку. «Так принято», – говорим мы, объясняя свои действия).

Множество обычаев сформировалось еще в древности, когда человек пытался понять окружающий мир и выжить в суровых условиях. Он наделял природу душой, и человеческими качествами. Так появились обычаи, связанные с заклинаниями природы. До

нашего времени сохранились немногие, в основном они содержатся в детском фольклоре в виде закличания или остановки дождя, а также в обрядовых календарных песнях, в которых люди обращались непосредственно к определённому празднику (например, Масленица, Коляда, закличание весны на Сороки, и т.д.).

Пытаясь умиловить обожествляемые силы природы, приносили приношения божествам, совершали обряды, веря, что нарушение устоявшихся норм грозит несчастьем.

Обычаи, несмотря на их общепринятость, традиционность, не есть нечто застывшее, неизменное. Любая традиция изменяется с течением времени под влиянием социальных и экономических условий. Какие-то обряды и обычаи отмирают за ненадобностью, другие возникают. Показателен в этом смысле такой семейно-бытовой обряд, как свадьба. Раньше её играли, как целый спектакль. Но в настоящее время в том свадебном обряде, который выступает с наибольшим приближением к старинному, отсутствуют многие составные части. Так, сватовство играет условную роль: все теперь решают молодые, нет обрядовых причитаний.

Почти все древнейшие обычаи были рождены на базе крестьянских представлений о природе и стремлений согласовать свою жизнь с окружающим миром. И до настоящего времени дошла целая серия календарных обрядовых обычаев, связанных с природными циклами. Человек приписывал огромное значение растительности: цветущим деревьям, венкам, плодам, и т.д. Свадебный каравай, например, украшали веточками сосны, или калины, на масленицу катались «на долгий лен»: съезжая с горок, смотрели, кто дольше прокатится, у того выше вырастет лен, та же символика работает на пасхальных *релях* (качелях).

Исторические корни славян уходят в глубь веков.

По данным историков и археологов редки славян принадлежали к индоевропейской, или арийской культурной общности. Они вышли они из Центральной Азии и занимались скотоводством и земледелием. Недаром слово «арий» первоначально значило «пахарь». На территории Европы осталось много захоронений и очагов расписной керамики этой этнической общности. Характер украшений керамических изделий имеет одну особенность: пристрастие к линии, черте, нарезке. Линия прямая или ломаная, волнистая или дугообразная, длинная или короткая была главным или опреде-

ляющим звеном всех композиций на погребальных урнах, ритуальных горшках.

Но почему именно линия?

Прежде всего, в представлениях славян линия, черта играли роль разграничения, размежевания, определения своих владений. Поселившись в том или ином месте, наш пращур первым делом устанавливал границу своих угодий при помощи зарубок, межевых камней, столбов. Каждый род, семья имела свой дом и участок, обозначенный со всех сторон порубежной полосой.

Обычай ограждать подворье чертой и в определённое время обходить дом и двор со специальными заговорами, чтобы оградить от злых сил сохранился и дожил до XX века.

Сами заговоры, которые занимали большое место в обычаях наших предков, представляли собой своего рода словесную преграду от предполагаемого явления. Заговорами могла, как принести пользу себе, или другим, так и намеренно навредить (в зависимости от цели и характера самого заговора, или произносящего его человека). Ими могли лечить, или насылать болезни и несчастья.

Круг, как и черта, стал у славян заглавным сберегательным знаком. Наши предки ограждали себя круговой чертой во всех случаях, когда существовала опасность вмешательства недоброй силы.

Песенно-музыкальный фольклор в жизни каждого человека играет немаловажную роль. Начиная с колыбельной, которая звучит над нами с первых дней, песня сопровождает нас всю жизнь. Невозможно познать Россию – ни прошлого, ни настоящего – без русской народной песни. Нам когда-то подарили эти песни наши бабушки и мамы, а наш долг – передать их в наследство нашим детям и внукам.

Народная песня – это корни, связывающие человека с историей своей Родины. Это мудрость, точность мысли, богатство родного языка, высокая духовность и духовная щедрость. Какие удивительные образы в народной песне, какие краски, изображённые звуками, в этих стихах, какие чувства – чистые, искренние, сильные – заложили в них безымянные авторы! Народ – великий художник. Он удивительно чувствует красоту слова и умеет передать самое важное, существенное, создать ясные, запоминающиеся образы.

Народное творчество ведёт своё начало от глубокой древности, когда люди не умели писать, поэтому, ему присуща устная природа. Но песенный фольклор – это комплексное искусство, состоящее и из слова, и из музыки, он существует в живом исполнении, и включает в себя элементы театрального искусства (жест, мимику, интонацию). «Русская народная песня, – сказал П.И. Чайковский, – есть драгоценнейший образец народного творчества».

Содержание песен отражает жизнь народа, его миропонимание, взгляды нравственно-этические, социально-исторические, политические, философские. Радищев видел в русских народных песнях «образование души нашего народа». По меткому выражению Герцена, в народных песнях получили своё ярчайшее выражение «все поэтические начала, бродившие в душе русского народа». Именно старинные народные песни не только рисовали разные картины повседневной жизни, но и воплощали мечты народа о будущем.

Фольклор на протяжении многих веков не только отражал жизнь человека, но и регулировал её, помогал людям соблюдать обряды, от которых зависела их жизнь, начиная с сельскохозяйственного труда и заканчивая семейным укладом.

Одна из важнейших особенностей фольклора – отсутствие деления на творца и потребителя, и слушатели в любой момент из зрителей могут превратиться в творца – певца, или танцора.

Народные песни возникли в глубокой древности как массовое коллективное творчество, и с тех пор важнейшую роль в существовании фольклора играет один из его признаков – коллективность. Что же это такое? У любого фольклорного явления (песни, танца, и др.) есть свой автор, который придумал первый его вариант. Если это произведение нравится людям, то они его учат, передают своим детям, внукам, знакомым, и таких людей набирается целый большой коллектив. Через определённое время одни люди умирают, другие вырастают, и тоже поют эту (допустим) песню. Она постепенно меняется, может измениться и мелодика, и текст, и даже жанр. И этот процесс не прекращается никогда. И каждый человек, который когда-то пел песню, или рассказывал понравившуюся ему сказку – делал это по-своему, привносил туда какие-то свои элементы. Другими словами, коллективность народных песен выражается в том, что отдельные фольклорные произведения осознаются как общее достояние народа, они долго живут, передаются от по-

колени к поколению. Но каждый исполнитель может в случае необходимости изменять произведение сообразно своему творческому замыслу.

РУССКОЕ ЯЗЫЧЕСТВО В ДРЕВНЕМ ОБЩЕСТВЕ И СОВРЕМЕННОСТИ

Славяне поклонялись и обожествляли свет, огонь, солнце. Культ солнца просматривается в «Слове о полку Игореве».

Небо и земля мыслились как бессмертная супружеская чета, олицетворяющая мужское и женское начала. Предки чтили небо и землю как своих всеобщих родителей. Земля-мать принимала души умерших дедов и возвращала их новорожденным внукам.

Считается, что со словом «природа» связан культ Рода, носителя мужского начала. Роженицы – неизменные спутницы Рода, олицетворяющие женское начало. Сам культ Рода и Рожениц учёные относят к одному из самых древних, возникших предположительно во времена зарождения патриархата, т.к. божества эти не имеют точного изображения в народном сознании, и имеют большую сферу влияния на человеческую жизнь, на уровне двух противоположностей (мужское / женское).

Также очень древним считается поклонение упырям и берегиням (от слова «беречь», охранять) – душам умерших людей, добрых или злых. Они относятся к миру духов, например: домовый (дух дома), банник (дух бани), леший (дух леса), русалки, водяной (духи воды), и т.д. Леший – лесной дух, хозяин леса, покровитель зверей и птиц. Он крадет детей, пугает в лесу, сбивает путника с дороги, заигрывает с мужиками, меряясь с ними силой и т.д. Вместе с тем в его действиях наблюдаются и нравственно-осмысленные поступки. Он награждает человека за услуги, выводит или даже выносит заблудившихся из леса, пасет скот, нянчит детей, наказывает за хвастовство, за насмешки над собой.

Водяной во многом схож с лешим, но живет он в воде. Представлялся он нашим предкам нагим стариком, покрытым тиной. Иногда принимает образ собаки, селезня, рыбы и проч. Он похищает детей, топит взрослых, пугает рыбаков, угоняет лодки, наказывает за ночную ловлю. Но он, как и леший, совершает не только

злые, но и добрые поступки.

Кроме лесных и водяных демонов, у наших предков были духи домашние, которые поселялись в жилищах (домовые), в банях (банники), под овинами (овинники). Домовой – хранитель домашнего очага. Домовые демоны могли принять любое обличье – и человека, и животного, но чаще всего выступали в образе человеческого. Домовой и его жена Кикимора могли напроказить, например, разбросать посуду, спрятать нужную вещь, перепугать пряжу, но чаще всего они помогали: поили-кормили скотину, стерегли добро, предсказывали будущее, выли перед несчастьем. Люди стремились задобрить домовых, жить с ними в мире и согласии. Они зазывали их на новоселье, уводили первыми при сломе избы и не мыслили себя без них в домашнем быту.

Баба Яга также изначально добрая заботливая берегиня, связанная с границей между миром живых и миром мёртвых.

Пращур – дух предок. Прародитель рода, охраняющий его от злых сил. Он, помимо всего прочего, связан с определением границ, по поверьям предков, останавливал на месте всякую нечистую силу.

Солнечные космические считаются более поздними божествами, имеющими свои точные названия и изображения. Это Хорс, Ярило, Купало, Дажьбог, Стрибог, Световид. Все они имеют признаки бога солнца и мужского прародительского начала. Им воздвигали статуи, приносили жертвы.

Перун также считается поздним божеством, связанным с солнцем и громом. В христианстве заменился Ильёй Пророком (празднование 2 августа).

Культ Велеса (Власия) восходит корнями к культу Рода и Рожаниц, оказался самым устойчивым в сознании русских крестьян и почитался вплоть до XIX века. Именно ему в жертву оставляли на поле последний не сжатый сноп пшеницы или ржи. Он – бог богатства и благополучия, т.к. во времена скотоводства считался повелителем животных, а с развитием земледелия – божеством зерна и урожая.

Макошь – богиня хорошего урожая, плодородия, судьбы, покровительница браков. В христианстве Макошь перевоплотилась в Параскеву Пятницу и Деву Марию, поэтому почитается несколько раз в году в дни празднования этих святых.

Лада – богиня любви, красоты, семейного очага. Весной, когда природа вступала в союз с Ярилой, наступали Ладины дни. Имя богини связано со словом лад – согласие (ладить – жить дружно, ладный – хороший, красивый, и т.д.). Новобрачные просили у Лады благословения, обращались при рождении ребенка и бесплодии.

Образное представление о духе и душе наши предки связывали с дуновением ветра, дымом, огнем, паром, водой, дыханием и мыслили их как самостоятельные сущностные силы, свойственные и людям, и животным, и растениям, и даже неодушевленным предметам. Люди считали, что на свете должны существовать создания, наделенные силой, стойкостью и даже бессмертием. Так возникла идея богов и духов.

В каждой религии возникает дистанция между богами и людьми. Это вынуждает и богов, и людей искать посредников, связных между небом и землей. Эти функции выполняли всевозможные духи, которые населяли славянские поля, реки, горы и болота. Христианская церковь вытравила народную память о главных языческих богах, но оказалась бессильной против богов второстепенных и духов.

Но этого мало. Едва ли не самой действенной силой, осуществляющей связь с языческими богами, был особый род людей: кудесников-колдунов, чародеев, которые по желанию видоизменяли свой облик и обретали чудодейственные способности. Это так называемые оборотни.

Славяне, например, верили, что волки, которые в жестокие зимы нападают на людей, не что иное, как вилколаки, вурдалаки люди, превращенные в волков посредством колдовства.

По поверьям наших предков, люди могли превращаться не только в волков, но и в любых иных зверей: в кошку, птицу лебедя или кукушку, в дерево, камень и т.д.

Элементы вышеперечисленных представлений и верований были неотъемлемой частью жизни наших предков, и частично передались современным людям на генетическом уровне. И даже многие рафинированные городские жители нередко вспоминают домового, русалок, коляду, водяного, а также следуют многим суевериям, пришедшим к нам их древнего язычества.

Но любое обращение к древним верованиям должно начинаться с изучения обрядовой жизни народа. Славянские ритуалы и верования,

отразившиеся и закрепившиеся в фольклоре, сосредоточены вокруг универсального мирового представления – через смерть к новому рождению. В фольклоре сфокусировались древнейшие человеческие верования, связанные с представлениями о круговороте жизненных форм, с идеей вторичного рождения и обязательной смерти всего живого. Эти «вечные» мировые представления пронизывают самые разные проявления культурной духовной жизни человека и, прежде всего – обряды, поэзию и литературу.

РОЛЬ ДЕТЕЙ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Издавна человек верил в возможность, и, что самое важное – в необходимость влиять своими действиями на природу. Люди не могли научно объяснить сужествование дождя, грома, молнии, ветра, огня, и т.д., поэтому за каждое природное явление отвечало какое-то божество. Так появилось язычество – вера в большое количество богов.

На протяжении длительного времени наши предки вводили молодежь в систему праздников и обрядов, потому, что в русском сознании каждому времени года соответствовали свои возрастные традиции.

Начало года всегда ассоциировалось с детством, поэтому роль детей в русских крестьянских обрядах была огромной, для чего существовал целый цикл праздников, которые не могли обходиться без их обязательного участия. Ярким примером в данном случае может послужить народный календарь. Колядовать обязательно ходили дети, т.к. действие проходило в начале года, когда родился младенец Иисус Христос, а по ранним языческим представлениям – родилось солнце, Коляда, которое тоже ассоциировалось с ребёнком.

Обряд закликанья весны на Сороки (22 марта) никогда не обходился без детского присутствия. Мальчики и девочки выходили на пригорки с ритуальным печеньем в виде птичек, которых называли «жаворонки», и с помощью специальных песен помогали природе преодолеть влияние зимы, пробудиться для дальнейшей жизни, и в последствии дать необходимый для существования человека урожай.

Вместе с нарастанием года менялся и возрастной контингент обязательных участников. Весной, ближе к лету, когда земля про-

буждалась от зимней спячки и была готова продемонстрировать свою плодородную силу, главными действующими лицами большинства обрядов становились девушки и юноши, которые своей силой и молодостью могли повлиять на природу.

Ближе к осени в традиционных обрядах на передний план выходили более зрелые участники, а к концу – стрики.

Крестьянские семьи старались с ранних лет приобщить ребенка к работе. Деревенские ребята много умели: покормить и подоить корову, постричь овец, вскопать и засадить огород, скосить траву, постирать, погладить белье, истопить избу.

Исследователи отмечали, что русские крестьянские дети только по дому были заняты в 85 видах работы. И это не считая общего труда в поле, огороде, саду, к которому они приучались с 5-6 лет. Было подмечено, что взрослые не очень и нуждались в помощи детей, могли обойтись без нее. Однако они сознательно привлекали ребят к труду, хорошо понимая его воспитывающую роль.

Раньше, когда девочка на свет появлялась, ей прялку маленькую дарили, потом побольше. Сначала она играла с прялкой, а уже к десяти годам получала задание: ниток наряди, а позже и половики сотки. Мальчику вручали маленький топорик и какой-нибудь инструмент, чтобы мастерить учился. И с детства ухаживать за скотом приучали.

Таким образом, у детей всегда были свои функции и обязанности. Мальчик не умеющий играть на духовых народных инструментах, изготавливать их, никогда не смог бы стать пастухом, который в летнее время находился на обеспечении селян, а девочка, не умеющая изготовить себе одежду считалась неумехой, и не могла впоследствии выйти замуж.

Также ни один свадебный обряд не мог обойтись без участия младших сестер и братьев, где каждому находилось место и собственная значительная и необходимая роль в обряде.

В наше время патриотическое воспитание мальчиков в большинстве своём сводится к военной тематике, что тоже очень важно, но не каждый знает, что мораль воина, защитника для русского ополчения издавна начиналась для ребёнка с ощущения себя, как члена конкретного общества при участии в ритуальных кулачных боях, например, на Масленицу. А эстетический вкус молодой девочки, начинал формироваться на посиделках, на которых демон-

стрировались умения рукодельничать, петь плясать.

**Какою песня быть должна?
Об этом спорят очень много,
Но настоящая, она
Сама найдёт к сердцам дорогу!
И никому не заглушить
Её последним криком моды...
Коль песня - часть твоей души,
Она пройдёт с тобой сквозь годы!
(Ю.Погорельский).**

ИЗ ИСТОРИИ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ РУССКОГО НАРОДА КАЛЕНДАРНЫЕ ПРАЗДНИКИ И ОБРЯДЫ

С принятием христианства на Руси многие святыне сохранили черты языческих народных представлений. В процессе внедрения христианства древними культами, включающими в себя почитание растительности, моления у воды, жертвоприношения, гадания и обрядовые трапезы. Народ стал переносить на образы христианских святых привычные языческие представления, прикрепляя к ним и старинные обряды.

Кроме того, процесс своеобразного перехода от старейших, по мнению исследователей верований в Бергинь, Упырей, Рода и Рожаниц, восходящих к культам воды, огня и предков, к более поздним божествам, и далее к христианству не мог происходить внезапно. Так в древних летописях можно найти упоминания «... об основном круге богов Владимирова времени – Перуне, Хорее, Дажьбоге, Велесе, Свароге, Стрибоге, Макоши. Наряду с ними памятники письменности упоминают о существовании у славян более древних культов воды, предков..., в связи с которыми называются почитавшиеся некогда Берегини..., Упыри, Род и Рожаницы...». Отзвуками древних верований в русском христианстве являются сохранившиеся в некоторых местах ещё в XIX – начале XX в. «идольские» скульптурные изображения святых, таких, как Параскева Пятница, Николай Угодник, и т.д.

Постепенно образ христианской святой Параскевы оказался тесно связанным с культом земли, что можно подтвердить бытующей поговоркой: «В пятницу, матушку Прасковью, грешно тревожить землю, ибо во время крёстной смерти Спасителя было землетрясение».

Особое почитание крестьянами Параскевы и богоматери становится понятным из-за аграрной связи их языческих прототипов с землёй, плодородием. Поэтому в быту они почитались, прежде всего, как женские святые, покровительницы женской работы и судьбы (как Макошь, Лада, и т.д.). Дни почитания этих святых – среда и пятница (в христианстве – дни поста), когда под запретом был женский домашний ручной труд (пряжа, стирка, и т.д.). В пример можно привести всем известную песню с. Фощеватое, Волоконовского района Белгородской области «Ниточка тоненькая», где есть такие слова: Я в среду не прядывала, А в четверг и не загадывала, А в пятницу – грех грешной... Надо сказать, что примеры подобных текстов можно встретить почти повсеместно на Юге России.

Отзвуки древних верований славян сохранились и в таких религиозных культовых элементах, как, например, иконопись. «Иконопись, действительно, сохраняет ряд приёмов в изображениях дохристианских богов славян, и, по крайней мере, касательно женского божества представляется совершенно правильным замечание Рыбакова: «Земледельческое население Руси перенесло всё своё воззрение и всё почитание на «богородицу», на «владычицу», и греческие художники, украшавшие Софийский собор в Киеве, знали, что делали, когда на самом главном месте в храме выложили огромное изображение женщины с воздетыми к небу руками. Этим они сразу подсказали киевским язычникам, что и в новой вере можно почитать прежнюю великую богиню. В христианский иконографии мы часто встретимся со старыми привычными образами. Если Мария заменила собой великую богиню Макошь, то образ двух всадников будет нам часто встречаться то в виде Георгия и Дмитрия Солунского, то Бориса и Глеба».

Полная зависимость от природы заставляла земледельца тщательнейшим образом изучать окружающий его мир, примечать мельчайшие природные явления, улавливать закономерности и связи одних. Это вылилось в целый свод правил и примет, например:

«Если галки большой стайей летают – к ненастью, садятся вы-

соко на деревьях – к морозу, низко – к оттепели».

«Пора пахать, когда гром гремит, лес в листву одевается, жаворонок запел, а водяные лягушки начинают квакать».

«Пока лист с вишневых деревьев не опал, сколько бы снегу ни выпало, зима не наступит, а оттепель его сгонит».

«Круг около солнца или месяца зимою предвещает продолжительные метели с морозами».

Знаки природы и жизненный опыт выливались в пословичные выражения, которые зачастую приобретали второй, обобщенный смысл:

«Год на год не приходится»,

«Что посеешь, то и пожнешь»,

«Всякое семя знает свое время»,

«Случается такой год, что в нем семь погод»,

«Всяк Еремей про себя разумеи: когда сеять, когда жать, когда в скирды сметать».

Приметам, знаниям, передаваемым из поколения в поколение, установившимся правилам народ доверял больше, чем данным классического календаря:

Чичеров В. И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI – XIX веков (очерки по истории народных верований). М., Издательство академии наук СССР, 1957, с.54. «Кто по календарю сеет, тот редко веет»,

«Не примечать – и хлебушка не едать»,

«Без примет ходу нет»,

«Обычай старше закона».

Народный земледельческий календарь сохранял, по сути, языческий взгляд на природу, когда все, что окружает человека, одухотворено, наделено жизненной силой, способно помогать или препятствовать, причинять зло или доставлять радость.

Количество трудов, посвящённых взаимосвязи в народном быту языческих и христианских верований довольно значительно. Тем не менее, доказанных общепризнанных выводов по этому вопросу нет, есть теории и гипотезы. В основном это связано с отсутствием точных сведений о славянском дохристианском язычестве. Единственными источниками информации по данному вопросу мы можем считать археологические находки, отдельно взятые труды историков, и некоторые художественные произведения летописного плана.

Тем не менее, изучая русские религиозные праздники можно предположить, что многие из них имеют очень древнюю основу, и уходят корнями в дохристианское прошлое. Одними из самых показательных в этом отношении можно считать, обычаи и обряды, соотнесённые с датами и периодами годового цикла связанные со сроками движения солнца внутри годового круга, которые принято называть календарными.

Традиционные обряды всегда были тесно связаны с жизнедеятельностью человека. Известно, что основным занятием южных славян было земледелие, поэтому крестьянский календарь в нашем случае носит аграрный характер. По мнению учёных, механизм его возникновения и функционирования прост: не понимание человеком естественных законов природы неизбежно приводило к её обожествлению, и с помощью определённых обрядов человек пытался на неё воздействовать, изобретая при этом особые приёмы, которым приписывалась магическая сила.

Древнейший календарь, фиксировал наблюдения над повторяющимися из года в год явлениями природы, отмечал начало и конец сельскохозяйственных работ, связанных со временем сева, созревания и уборки урожая. «...Академик Б. А. Рыбаков, расшифровал древнейший из известных восточнославянский календарей на глиняном сосуде IV в. Из с. Ромашек (Киевская область). Этот календарь даёт возможность установить сроки языческих празднеств и ставит их в прямую связь с фазами развития хлебов, солнцем и периодом дождей, необходимых для хлебов...».

Говоря о традиционном календаре нельзя не сказать о понятии церковного праздника, так тесно переплетённого в сознании крестьян с древними языческими верованиями. Отношение духовенства к языческой, аграрной стороне обрядов было однозначным: церковь повела активную борьбу против «бесовских игрищ» (например, сельские священники за участие в подобных действиях отказывали людям в причастии, а неженатым парам – в венчании, и т.д.). С распространением христианства древние обряды были соотнесены с датами церковного календаря, в результате чего получили новое название и толкование.

Пройдя сквозь призму крестьянских языческих представлений, христианство в сознании людей не могло остаться в первоначальном виде, что привело к возникновению так называемых «бытовых

святцев», где святым давались прозвища, о них складывались пословичные приметы, которыми мог руководствоваться крестьянин в труде и быту, например, «Пришёл Афанасий Ломонос – береги щёки и нос»; или «Сорок мучеников – сорок утренников. Сорок сороков птиц прилетают».

В своём нынешнем виде традиционный календарь представляет собой своеобразный синтез двух систем времяисчисления: лунного календаря (где за единицу отсчёта можно считать лунный месяц, состоящий из 28 дней), и солярного (солнечного, соотнесённого с привычными нам датами). Исследователи считают условно более древними те праздники и периоды, которые принадлежат Лунному календарю, не имеют конкретного числа и ведут свой отсчёт от Пасхи (например, Масленица, Троица, Великий Пост, и т.д.).

Важнейшими и самыми распространёнными праздниками и периодами народного календаря южнорусских крестьян являются:

- Зимние Святки, включающие в себя Рождество Христово, Старый Новый год, и завершающиеся Крещением (19 Января),
- Мясоед (заговенье) – свадебный период, продолжающийся с Крещения до Масленицы,
- Масленичная неделя,
- Великий Пост,
- Сороки (день сорока мучеников) 22 марта,
- Благовещение (7 апреля)
- Пасха,
- Егорьев (Юрьев) день (6 Мая)
- Вознесение
- Троица
- Иванов день (Иван Купала) (7 июля)
- Петров день (12 июля)
- Спас (14, 19 и 28 августа)
- Покров Пресвятой Богородицы (14 октября)
- Кузьма и Демьян (14 ноября)

Святки

Святки празднуются в течении двенадцати дней с Рождества (7 января) по Крещение (19 января). Весь этот цикл подразделяется на два периода: с Рождества до Старого Нового года – святые вечера,

а после, до Крещения (19 января) – страшные вечера, обозначающие разгул нечистой силы, когда по легенде, черти и нечистая сила гуляют по белому свету, потому что Бог, празднуя рождение сына, отпирает ворота ада и позволяет «попраздновать бесям» на земле рождество Христово.

В сочельник Рождества (в ночь с 6-го на 7-е января) и на Святки стремились обильно поесть, варили кашу из нераздробленных зёрен пшеницы, или ржи, которую называли *кутья*, с которой потом ходили по домам колядовщики и угощали ею хозяев дома, пели поздравительные песни, смысл которых заключался в пожелании здоровья и удачи. На Юге России эти песни называются *колядками*, а обряд – *колядованием*.

Ой, калёда, как на улице шатёр,
Ой, калёда, решетом защищен.
Ой, калёда, во том шатре
Ой, калёда, там три девушки сидят.
Ой, калёда, манисты куют,
Ой, калёда, на тарелочку кладут... и т.д.
(с. Подсереднее, Алексеевский р-н, Белгородской области).

Исполнялись колядки по окончании церковной службы, когда взрослые и дети отправлялись по домам. За поздравления колядовщики получали от хозяев угощение. К этому времени хозяева припасали деньги, варили пиво, пекли печенье, пироги, которыми и одаривали колядовщиков. Существовало поверье, что чем лучше хозяин их отблагодарит, тем удачнее для него сложится год, а если хозяин плохо одаривал гостей, они пели ему корильные песни, которыми могли накликать на человека всякого рода неприятности.

За время святочного периода величально-поздравительные песни поются два раза, на Рождество, и на Старый новый год, но на Рождество принято было *колядовать*, а на Старый Новый год – *посевать*, или *щедровать*. Во время посева дети, приходя в дом, бросали хозяевам в хату зерно, приговаривая величально – поздравительные «стишки» со словами *«сеем, сеем, посеваем, с Новым годом поздравляем!»*

Щедровки – это песни, схожие по тематике с колядками, но с особым припевом *«щедрый вечер, добрый вечер, добрым людям на здоровье»*, которые распространены в основном в западных рай-

онах Белгородской области, из-за общности географической границы с Украиной, где похожие песни представлены в традиции наиболее ярко.

**За новыми воротами
Всходил месяц со звездами.
Щедрый вечер, добрый вечер,
Добрым людям на здоровье.**

**Пустил росу золотую
На травушку шелковую.
Щедрый вечер, добрый вечер,
Добрым людям на здоровье,**

(с. Купино, Шебекинский р-н, Белгородская область).

На востоке Белгородской области чаще можно встретить обрядовые *посевания*, или же *овсени* (колядные песни с припевом «*овсень, овсень*»), характерные для в средней полосы России. Овсенья, овсенья, Ходили, блудили, Семьсот казаков, Донских молодцов.

**Овсенья, овсенья,
Они шли, прибрели,
К Иванову двору... и т.д.**

(с. Малиновка, Красногвардейский р-н, Белгородская область).

На рубеже XIX – XX веков под влиянием церкви колядки стали заменять Христославием. Колядовать ходили не в простой (повседневной) или праздничной одежде, а «ряжеными». В основном встречались переодевания в одежду другого пола, одевали тулупы вверх шерстью, лицо во время ряжений красили, надевали маски. Большую роль в системе обычаев русских святок играли гадания.

Во время гаданий, чтобы нечисть не принесла человеку вреда снимали кресты, пояса, распускали волосы, открывали двери и печные трубы, втыкали в двери ножницы и иголки, место гадания очерчивали кругом.

Гадания можно разделить на несколько видов:

1. На вызывание зрительных образов, где, например надо рассмотреть жениха во сне, или в зеркальном коридоре.
2. Гадания по звукам. Наиболее распространённые из них: спросить рано утром у первого встречного его имя – так же будут

звать и суженого; или ночью подслушать под чужими окнами – о чём люди в данный момент разговаривают в доме, если о хлебе – то к хорошему урожаю, если о покойнике – то к смерти близкого человека, и т.д.

3. По жребию: в какую сторону носком упадёт брошенный девушкой через голову лапоть – туда она и замуж пойдёт, и т.д.

4. По предметам: ложка воды выносилась на ночь на мороз, а утром смотрели, как вода застыла, если ровно – то год будет ровный, без неожиданностей, если с бугорком – то к беременности, если с ямкой – то к смерти.

5. Наиболее архаичные гадания – с участием животных: на столе ставили зеркало, блюдце с водой, и горсточку зёрен, и выпускали петуха, если он будет смотреть в зеркало – то муж будет щеголь, если будет зёрна клевать – то попадётся богатый и работающий, а если воду пить станет – то пьяница.

6. С подблюдными песнями, когда собравшиеся девушки складывали в одну ёмкость мелкие вещицы (кольца, серёжки, и т.д.), накрывали платком и пели специальные песни, где в каждом куплете было зашифровано какое – либо пожелание. В конце куплета ведущая наугад доставала одно из украшений, и кому из присутствующих оно принадлежало, тому и был адресован спетый куплет. Т.е «каждый куплет приобретает значение произведения, предсказывающего будущее».

Например:

**Ой,мышь пищит,
Сто рублей тащит,
Свят, свят, свят вечер.
Ещё побежит,
Ещё потащит,
Свят, свят, свят вечер,
(к богатству)... и т.д.**

(с. Новосёловка, Ивнянский р-н, Белгородская область).

Основным блюдом на Старый новый год были вареники. Гадания на варениках – обязательный атрибут праздника, являют собой один из вариантов гаданий по жребию. По предметам, которые попадались в начинке определяли будущее на ближайший год. Если попадался вареник с монеткой – это к богатству, если с солью – к слезам, с ниткой (или колечком) – к замужеству, с сахаром – к

сладкой жизни, с мукой – к мучениям, и т.д.

Обязательной частью святочных увеселений молодёжи были посиделки, которые проходили они в заранее выкупленной у какой-нибудь одинокой женщины избе. С хозяйкой гости расплачивались деньгами, либо помощью по дому.

На посиделках пели, плясали, заводили знакомства, которые в дальнейшем нередко заканчивались свадьбами.

Завершался святочный период **Крещением** (19 января). Полночь накануне Крещения считается магической, когда происходят чудеса. «На мгновение «открываются небеса» и у человека, увидевшего это исполняется любое желание; перестаёт дуть ветер; животные начинают разговаривать человеческими голосами, сны оказываются вещими. Особую силу при этом приобретает вода в водоёмах: она становится святой. Из всех водосвятий вода, освящённая в Крещенскую ночь, считалась самой сильной, ею лечились от многих болезней, порчи и сглаза и она весь год не портилась и не теряла свои свойства. Поэтому существовал обычай на Крещение купаться в реке сразу после освящения воды. Прорубь вырубали в форме креста, и после освящения священником вода считалась целебной. Тех, кто не хотел купаться, обливали водой из проруби насильно, т.к. считалось, что крещенская вода жжёт бесов и изгоняет их из тела человека. Святой водой также окропляли скотину и домашние постройки, чтобы оградить их от всего нечистого.

После ритуального омовения, на реке на льду устанавливались ледяные крест и стол, которые расцвечивались свекольным соком. На этом столе проходила праздничная крещенская трапеза, в меню которой нередко входила кутья.

После Святков и Крещения начинался мясоед, в который принято было играть свадьбы, продолжающийся вплоть до Масленицы.

Масленица

Масленица – один из самых языческих праздников в русском фольклоре, не приурочен к конкретному числу, празднуется по лунному календарю перед Великим постом, за семь недель до Пасхи, и длится неделю. Название идёт от того, что в это время принято есть много масленой пищи. Скорее всего, во времена язычества праздник был свя-

зан с каким-то божеством и назывался иначе, но старое название полностью утеряно. Масленица, не смыкается ни с каким христианским праздником, и церковью признаётся только его последний день – Прощеное воскресенье, как отвечающее её религиозным принципам.

В народном сознании масленичные дни были настолько важны, что у каждого из них есть своё название:

Понедельник – Встреча

Вторник – Заигрыш

Среда – Лакомка

Четверг – Широкий разгульный четверг, или Разгулье

Пятница – Тёщины блины

Суббота – Золовкины посиделки

Воскресенье – Прощёное.

Готовились к Масленице заранее – копили деньги, продукты, мастерили санки. Все дни праздника пекли блины, оладьи, варили пиво, ходили в гости.

Как у бедных, так и у богатых было принято, как можно богаче отмечать Масленицу. Люди верили, что чем лучше отметить этот праздник, тем веселее и сытнее будет весь год. Поэтому, на Масленичной неделе нужно было побольше наесться, заговляться перед семинедельным постом.

Обязательным угощением на Масленицу являлись блины. В них исследователи видят знак оживающего солнца и культа предков. Сами блины, как блюдо, считаются поминальной едой. Частично это представление дожило и до наших дней, т.к. в сёлах их до сих пор готовят на поминки.

Кулачные бои, как неотъемлемый атрибут масленичных развлечений, встречаются у русских крестьян повсеместно. Проводились они на какой-нибудь ровной площадке, чаще на реке, на льду, в окружении нарядно одетых девок и баб. Мужчины становились друг против друга (стенка на стенку), первыми выходили самые задиристые, например мальчишки. Начиналось действие с шуточных словесных перепалок, которые позже переходили непосредственно в бой. Бились до первой крови. Всё это действие сопровождалось весёлым женским пением, частушками и игрой на гармошке.

Главной целью участников было не нанести удар, а «спихнуть» противоположную «стенку» за первоначальную границу. Стенка, оттеснившая противоположную – выигрывает. Таким образом, бой выглядел не как драка, а как спортивное соревнование.

В традиции русских крестьян было обязательно появление в Масленицу молодого мужа с молодой женой в красивом наряде, которых обязательно должны были валять в снегу. *«Повалят, и насуют снега куда попало, и обижаться было нельзя»*. Холостое же, бессемеинное существование в сознании крестьян воспринималось как не правильное, противоестественное, поэтому, в свою очередь, парней, не женившихся до Масленицы корили специальными песнями, где высмеивали их образ жизни. В качестве наказания им вешали колодки (например, привязывали к ноге полено, мешающее передвигаться), которые они не имели право снимать самостоятельно. Единственным выходом для них было – откупиться угощением.

Главным моментом праздника являлись катания на лошадях. Лошадей и сани украшали яркими лоскутками ткани, на дуги привязывали множество колокольчиков и бубенцов, в поездку одевали самое нарядное.

Особенно весело праздновали последние три дня. Все катались с гор, кричали «Прощай, широкая Масленица».

Проводы Масленицы, как и её встреча, иллюстрировались специальными песнями, призванными в одном случае (при встрече – в начале масленичной недели) похвалить, повеличать, задобрить Масленицу,

**Масленая, любая моя,
Кабы тебе семь недель,
А Посту одна.**

**Масленая, я к тебе иду,
Кувшин масла несу
И блюдо творогу,**
(с. Лаптевка, Ракитянский р-н, Белгородская область)

а во втором случае, во время проводов – поругать, прогнать:

**Масленая, кривошейка,
Кривошейка, кривошейка,
Кривошейка.**

**Масленая, полизуха.
Полизала сыр и масло
Понапрасну.**
(с. Лаптевка, Ракитянский р-н, Белгородская область)

В масленичной обрядности зажигание ритуального огня занимало кульминационное место во всём празднестве, но вопреки распространённому представлению для этого не обязательно требовалось сожжение чучела. Эту же функцию могло выполнять и зажжение ритуальных костров.

В костёр бросали всё старое, ненужное, остатки скоромной пищи. К чучелу привязывали старые тряпочки, или ленточки и при этом загадывали желание. После сгорания это желание должно было сбыться.

Завершался масленичный цикл Прощёным воскресеньем, когда все друг у друга просили прощения за вольно и не вольно причинённые обиды, очищаясь, освобождаясь от тяжкого груза грехов перед Великим семинедельным постом.

Великий пост

Во время Поста христиане стремились во всём соблюдать умеренность, как в пище, так и во всякого рода развлечениях и утехах. Основная цель Поста – очиститься перед Пасхой. Ключевые моменты Поста:

1. Сороки (22 марта). День сорока мучеников.
2. Средокрестие.
3. Благовещение (7 апреля).
4. Егорьев (Юрьев) день (6 мая)
5. Вербное воскресенье.

Во время поста запрещалось, есть пищу животного происхождения. А в монастырях в страстные дни (среду и пятницу) не разрешалось даже употреблять подсолнечное масло. Но существовали праздники, по которым разрешались некоторые вольности в еде. Например, на Благовещение позволялось съесть немного рыбы, которую запасали специально к этому дню.

Сороки

Название происходит от церковного праздника Сорока мучеников, который приходится на 22 марта по новому стилю. В народных, так называемых «Бытовых святцах» сорок мучеников ассоциируются с сорока жаворонками, которых закликают для того,

чтобы пришла весна.

Человек всегда верил в возможность определёнными действиями повлиять на природу, регулировать дальнейший ход событий. При этом обряды, отвечающие этой идее считались жизненно необходимыми, т.к. по представлению крестьян – без помощи человека ставилось под угрозу само существование мира. Поэтому прогоняли зиму, звали весну, сжигали чучела, и т.д.

Закликать весну начинали на Сороки. Женщины пекли специальное обрядовое печенье в форме птичек, которое называли «жаворонки», или «сороки», дети выходили с ними на улицу, на возвышенные места, чтобы быть ближе к небу и звали весну специальными песнями – *закличками*.

**Ой, кулики,
Жаворонушки,
прилетайте к нам,
Принесите нам
Весну-красну,
Лету тёплую.**

Или:

**Весна-красна,
Тёплое летечко.
Ой, лё-ли, лё-ли,
Тёплое летечко... и т.д.**

Печенье дети прятали друг от друга, искали, находили, ели сами, угощали друзей, кормили домашних животных.

Средокрестие (средопостье) отмечалось русскими крестьянами в среду на четвёртой неделе Поста (середина Поста), когда, как говорят в народе, пост ломается пополам, *«и треск поста повсюду слышен»*.

Основной обычай на Средокрестие – приготовление специального обрядового печенья в форме крестиков. В восточных районах Белгородской области принято запекать в каждый крестик по волосинке, и скармливать их домашним животным.

Вербное воскресенье завершало шестую неделю Великого поста. К этому дню был приурочен обычай освящения веточек вербы, которым потом приписывались магические свойства, которые она не

теряла в течение всего года. Например, у украинцев верили, что в дом, в котором есть освящённая верба не может попасть молния.

Из церкви вербу несли домой, где шутливо хлестали ею всех домочадцев (и даже домашних животных) – чтобы передать им энергию и здоровье расцветающего дерева. При этом приговаривали:

**Верба – хлѣст, бей до слѣз,
Не я бью – верба бьѣт.
Хвора – в лес, на вересь,
А здоровье - в кости.
Будь здоров, как вода,
И расти, как верба.**

Чистый, Великий четверг

В чистый четверг обязательно стремились очиститься водой: люди старались вымыться сами, и вымыть весь дом, чтобы в Пасху войти чистыми; а также, как и на Крещение, искупаться в реке на рассвете, когда вода приобретала магический свойства и несла человеку не только физическое здоровье, но и избавление от грехов.

В Чистый четверг начинали готовиться к Пасхальному столу: пекли куличи, красили яйца, т.к. в этом случае они становятся вкуснее и дольше хранятся.

Пасха

В этнографических исследованиях описана весьма кратко. Время её проведения подвижно, т.к. определяется по лунному календарю не раньше 5 апреля, и не позднее 8 мая. Пасхальные празднества длятся неделю, в церковной терминологии это время называется Светлая седмица, и хотя отмечается она как христианский праздник, в ней сохранилась языческая основа.

Неотъемлемыми атрибутами пасхального стола являются сваренные яйца, выкрашенные преимущественно в красный цвет и традиционный хлеб – кулич, а также сырная (творожная) *пасха*.

Обрядовую Пасхальную пищу, или её часть необходимо было освятить в церкви. Разговлялись вначале освящённой едой, и только после этого приступали к праздничной трапезе. Считалось, что освящённая пища и её остатки обладают магической силой, поэто-

му оставшиеся кусочки от куличей хранили, как лекарственное средство и оберег от колдунов, а скорлупу от яиц толкли и добавляли в зёрна для посевов.

Особое настроение празднику прибавлял «пасхальный» вид приветствия – «*христосывания*»: все здоровались иначе, чем в другое время года – говорили «Христос воскреси», ответом служили слова: «Воистину воскреси», после чего люди целовались три раза и при желании обменивались крашеными яйцами.

В красном крашеном яйце исследователи видят символ жизни, омытой кровью Христа, но также Пасха открывала весеннее – летний цикл аграрных обычаев и обрядов, и красный цвет в этом случае являлся предпочтительным из-за закреплённой за ним символики плодородия.

Обычай хождения по дворам с поздравительными песнями, встречающийся в северных районах России, сближает этот праздник со Святками, но здесь мы встречаем не детей – *колядовщиков*, а исключительно мужчин – *волочebников*, которые исполняли песни «колядного» содержания, с припевом «*Христос воскрес, сыне Божий*», основной целью которых было заклятие плодородия земли и скота. А хозяева в свою очередь одаривали *волочebников* всякими яствами.

После строгого настроения Великого поста с его медленными песнями и запретами всяческого рода игрищ пасхальные гуляния молодёжи носили характер прямо противоположный. Основные действия переносились на открытый воздух, у южных славян начинали водить круглые хороводы *танки*, и игры аграрной тематикой, например:

А на горе мак, мак,
Под горою так, так,
Маки, маки, маковочки,
Золотые головочки,
Уж, вы, девки,
Вы боярки,
Встаньте в ряд,
Бейте в лад,
Не выпустим пана
С карагода... и т.д.

(с. Подсереднее, Алексеевского Р-на, Белгородской области).

Или игры, воспроизводившие в шуточной форме весь цикл

сельскохозяйственных работ, что должно было продуцировать хороший урожай.

Приуроченное к этому времени катание молодёжи на качелях (*релях*) было очень характерно для традиции русских крестьян. Самая распространённая *форма релей* была натянутая между двух столбов крепкая верёвка, куда парни сажали девушку, и под исполнение *рельных* песен раскачивали её. Чем выше качали - тем лучше должен был быть урожай.

Красная горка

Красная горка празднуется через неделю после Пасхи, и является своеобразным переходом от пасхальной, к фоминой неделе, которая посвящена поминовению усопших. На красную горку на Юге России опять красили яйца, но предпочтительным здесь был цвет жёлтый – символ солнца. С крашеными яйцами люди шли на кладбище, катали яйца по могилам, как бы *христосываясь* с умершими, и оставляли их для предков.

Но особым, специальным поминальным днём была **Радунница** – вторник после Красной горки. Особенно этот день почитался в западных районах России и Белоруссии, где даже во времена советской власти его объявляли выходным днём, чтобы люди могли посетить кладбище.

Юрьев, или Егорьев день (6 мая)

Этот праздник занимал важное место в системе весенних народных праздников. Он ассоциировался с приходом настоящей весны, тепла и первым выгоном скота в поле для пастбы.

Изначально Егорий – праздник языческий, посвящённый «скотьему богу» (предположительно – Велесу (Власию)). Позже он сомкнулся с празднованием дня святого Егория. «В легендах св. Георгий охраняет домашний скот, помогает пастухам или наказывает их за нерадивость, он же повелевает волками, распределяет им корм, указывает, какое животное они могут съесть: «У волка в зубах – Егорий дал»... Вообще Егорьев день почитался, как праздник всего скота». Также он – покровитель полей, урожая, скота.

Именно в этот день выпадает первая роса, считающаяся це-

лебной, т.к. она – *от сглазу и семи недугов*), проливаются первые грозы, с этого дня приступают к сельскохозяйственным работам.

Большая роль в егорьевских обрядах отводилась пастуху, который должен был обойти скотину (или стадо) с иконой Георгия Победоносца, хлебом, солью и огнём 3 раза, читая при этом специальный заговор от болезней скота. В свою очередь хозяева, вручая свою животинку заботам пастуха, старались одарить его пирогами, яйцами, молоком, и другими яствами.

Вознесение

Вознесение празднуется на сороковой день после Пасхи и отмечается церковью в честь восхождения Христа на небо на сороковой день после воскрешения из мёртвых. По народным представлениям в этот день Иисус Христос ходит по земле в последний раз и наблюдает за людьми. Поэтому на Вознесение обязательно старались подавать милостыню каждому нищему, т.к. любой из них мог оказаться самим Иисусом, к празднику старались убрать дом и двор, чтобы Христос ступал по чистой земле.

Самым большим грехом на Вознесение считались мирская работа и брань, т.к. за человеком наблюдает сам Сын Божий. Человек, умерший в этот день гарантированно попадал в Рай вслед за Христом, как безгрешный.

Зелёные святки

Так исследователи называют Троицкий цикл календарной обрядности у Русских, который знаменует собой окончание весны и начало лета. Троица – праздник распустившейся зелени, цветов, травы, празднуется на седьмое воскресенье после Пасхи, является одним из самых почитаемых праздников в годовом круге.

Начинается весь цикл с Семика – четверга перед Троицей.

Девушки жарили на костре яичницу, плели венки. Всё это сопровождалось специальными Троицкими песнями.

**Вселистенный мой венок,
Э, ой, лё-ли, мой венок.
Вселиственный, дорогой,
Э, ой, лё-ли, дорогой.**

**С золотом завитой,
Э, ой, лё-ли, завитой.**

**Куда венок положить?
Положу я венок в тереме,
В тереме, в кровать,
У батюшки в головах... и т.д.**

(с. Иловка, Алексеевского р-на, Белгородской области).

Готовые венки бросали в воду и по их поведению, узнавали судьбу: к какому берегу, он пристанет – оттуда и ждать жениха, если венок останется на месте, то девушка не выйдет в этом году замуж, а если венок утонет, то его хозяйку ждут неприятности и несчастья.

Девушки в Троицке – семицком цикле были основными действующими лицами и исполнителями обрядов. Они гуляли отдельно от парней: заранее, тайно выбирали в лесу красивую круглую полянку, очищали её от пней и сломанных веток, огораживали, и приходили туда с едой и сырыми яйцами для приготовления обязательного ритуального блюда – яичницы и *кумления*.

Во время обряда каждая девушка выбирала из числа присутствующих самую лучшую подругу, целовалась с нею через веночек, под специальные песни, после чего они становились друг другу ближе, чем сестры.

**Кукушечки – любушечки
Принимайте меня во зелёный сад.
Кумитесь, любитесь,
Принимайте меня во зелёный сад.**

(с. Фощеватое, Волоконовского р-на, Белгородской области)

Во многих районах России, и в Белгородской области на Семицке девушки изготавливали маленькую куколку – *кукушку*. Её делали в основном из подручного природного материала (листьев, веточек). Её сажали на украшенную лентами, бусами и яркими лоскутками ткани ветку, или молодое деревце берёзы и с песнями носили по селу.

Но и кукушку делали не всегда, и тогда её функции переносились на самую украшенную веточку берёзы, которую в западных районах Белгородской области могли называть «*репей*». После тра-

диционного обхода села с берёзкой её чаще всего топили в реке.

Также на Троицу было принято величать молодожёнов в традиционных хороводах под специальные песни.

**Да у нас во лугу, во зелёном лугу,
Вырастала трава шёлковая,
Расцвели цветы лазоревые,
Пошли духи малиновые.
Как во тех лугах я выкормлю коня,
Я выкормлю, я выпою,
Поведу коня я к батюшке,... и т.д.
(с. Афанасьевка, Алексеевского р-на, Белгородской области).**

Русальная неделя

Вслед за Троицей шла Русальная неделя. Академик Б. А. Рыбаков связывает русальную неделю с древним языческим праздником – русалии. «Русалки в Древней Руси были кульминационной точкой народных языческих праздников. Все виды искусства проявлялись в них в полной мере: музыка, пение танцы, военные игры, театрализованные действия, проводившиеся иногда в масках».

По народным представлениям русалки – души утонувших девушек или же детей, умерших некрещёными, которые являлись в виде красивых бледных дев с длинными распущенными зелёными волосами. В русальную неделю они выходили на землю, бегали по полям и раскачивались на ветках деревьев. Для простых людей они представляют опасность, т.к. могут защекотать до смерти.

Образ русалок тесно связан с водой, что имело большое значения для предстоящего урожая, поэтому в русальную неделю запрещено купаться, а, выходя из дома люди, старались взять с собой полынь, с помощью которой можно было их отпугнуть. Сам же образ русалок, по мнению академика Б.А. Рыбакова восходит к языческому культу водяных женских божеств, которые появлялись на земле в тот момент, когда необходим был дождь.

Проводы русалок после Троицких праздников связывают с проводами весны. В связи с проводами русалок встречаются переодевания в одежду противоположного пола. В роли самих русалок выступает пара людей – мужчина и женщина. «Русалки» в секрете от молодёжи заранее делали из холстины для себя маски («рожи»)

и, одевшись (женщина по-мужски, а мужчина по-женски), вечером, когда все соберутся на улице, с разных сторон подходили к гулянью. Молодёжь, увидев их, с криком бросалась врассыпную, а «русалки» их ловили и щекотали до слёз».

Но на этом виды ряжения, связанные с русалками не заканчиваются. Своеобразное чучело русалки могли делать в виде лошади. В с. Оськино Воронежской области руководили обрядом вождения русалки специальные люди – «русальщики», которые изготавливали попону для коня, куда помещалось двое мужчин. Передний держал в руках длинную палку, или вилы, на которые одевалась импровизированная голова лошади. Вёл коня парень, одетый в женскую одежду с глиняной маской на голове. Конь брыкался и прыгал, расталкивая толпу, а в конце представления – умирал, валясь на бок и поднимая кверху ноги.

В некоторых местах было принято делать чучело русалки преимущественно из соломы, на голову ей надевали венок и носили с песнями по селу, а, выйдя в поле, бросали на землю, разрывали, или же топили.

Во многих сёлах Юга России проводы русалок соединились с похоронами Костромы, которая нередко заменила собой и сам образ русалки. Это действо носило театрализованный характер, где роль Костромы исполняла девушка, вокруг которой водили хоровод и пели специальную песню:

**Костромушка, Кострома,
Чи ты дома, чи нема?
Стук, гряк в ворота,
Костромушка дома?**

(с. Подсереднее, Алескеевский р-н, Белгородской области)

А Девушка каждый раз после песни отвечала: «Дома», – затем: «в погреб полезла», – потом: «ножку сломала», и т.д., пока не ответит: «умерла», после чего следовало её отпевание также песней

**Кострома, ты
Костромушка моя.
Государыня, барыня моя.
Ой, что ж ты лежишь,
Ничего не кажешь,**

**Отрублены ножульки,
Отсечены ручушки,... и т.д.**

После чего Кострома оживала.

Иван Купала (7 июля)

Иванов день, получивший на христианской почве название рождества Иоанна Крестителя широко отмечался всеми европейскими народами. Древние русские церковные проповедники, критикующие крестьянские «бесовские» обряды чаще всего упоминали именно Купалу. «С вечера собирается простая чадь обоего пола и соплетают себе венцы из ядомого зелия или корения и перепоясавшееся былым возгнетают огонь; Инде же поставляют зелёную ветвь и, емшися за руце около, обращаются окрест онного огня, поющее свои песни, переплетающее Купалом; потом через онный огонь перескакут».

С праздником Ивана Купала связано множество поверий и легенд. Считалось, что в купальскую ночь деревья разговаривают человеческими голосами и переходят с места на место; расцветает огненным цветком папоротник, который раскроет нашедшему его тайны всех кладов, даст силу и научит понимать язык животных и птиц.

В это время приписываются особые свойства растительности, что связано, прежде всего, с тем, что это был период её наивысшего цветения, поэтому собранные накануне Иванова дня травы считались самыми целебными.

Иван Купала тесно связан с культом солнца, растительности и воды, что раскрывает его влияние на плодородие в целом. Сам праздник Ивана Купала в южнорусских районах России не получил такого распространения, как на Украине и в Белоруссии.

Важным купальским атрибутом была растительность, которая проявлялась в виде венков на головах участников, украшения домашних построек и обрядового деревца, которое являлось центром всего праздника¹⁵. Дерево убрали цветами венками и разноцветными лентами. Называли дерево *Мораной* (*Мареной* или *Марой*). Под деревом сажали куклу из соломы, одетую в женское платье, которую могли называть *Купало*.

Купальские костры раскладывали обычно на высоком месте,

возле Марены. Огонь, кроме солнечной нёс в себе очистительную функцию. Именно с этой целью было принято в купальскую ночь прыгать через костёр, что по поверьям очищало от грехов и всякой скверны.

К очистительным обрядам можно причислить и купание, которое считалось обязательным в Иванов день. При отсутствии водоёма ритуальное купание заменялось обливанием, но предпочтительным считалось облить человека, или окунуться в воду с головой.

Спас

В первые две – три недели августа начинались ежегодные осенние сельскохозяйственные работы по уборке урожая. Этот период в народе был условно поделён на три части по времени созревания тех, или иных плодов. 14 августа праздновался Спас медовый, или маковой, 19 августа – яблочный, 29 – хлебный, или ореховый. Все перечисленные плоды разрешалось, есть только после соответствующего праздника, т.к. именно после этого они набирают полную силу и благотворно влияют на человека. Для того чтобы подчеркнуть и закрепить это влияние в праздничные дни мёд яблоки и орехи принято было освятить в церкви. После этого пища приобретала целебные свойства, ею разговлялись утром в праздник, и в течение всего дня старались, есть продукты, содержащие её в рецептуре, и угощать ими гостей.

Уборка урожая. Жатва.

Жатва, подобно севу, сопровождалась довольно сложными обрядовыми действиями, которые учитывали любую мелочь. Особенно торжественно отмечали последний сноп, а также те последние колосья, которые составляли этот сноп. Жницы, а ими были исключительно женщины, оставляли в поле небольшой несжатый участок, называемый «бородкой». Эту бороду иногда завивали под приговоры. По наблюдению В.Я. Проппа, завивание «бороды» сходно с обрядом завивания безрезки, ибо колосья не срывали, а пригибали к земле, часто связывая их травой. Последние колосья обладали, по поверью, особой силой плодородия. Недаром их пригибали к земле для того, чтобы они передали ей

свою силу для будущего урожая. После жатвы жницы катались по земле, заклиная ее вернуть истраченные ими силы. Сжатый последний сноп всегда брали с собой в дом, считая, что он способен принести достаток, обеспечить будущий урожай. Часто зерна из последнего снопа тщательно берегли до нового посева и мешали их с посевным зерном.

Покров (14 октября)

Покров – праздник девушек – невест, покровитель свадеб, поэтому в этот день на церковной службе можно встретить множество девиц, молящихся о скором замужестве. В покровский сочельник девушки, ложась спать говорили: «Батюшка Покров, покрой мою голову платком».

Полное название праздника по церковному календарю – День Покрова пресвятой Богородицы.

С Покрова в русском аграрном календаре начинался свадебный период. При этом свадебные мотивы прослеживались не только в реальной жизни, но и в молодёжных посиделках, которые начинались с этого времени, неотъемлемой частью которых были гадания и разыгрывания сцен из свадебных действий в шуточной форме с ряжеными, песнями, плясками.

СЕМЕЙНЫЕ ПРАЗДНИКИ И ОБРЯДЫ

Существует традиционное для фольклористики объединение семейных обрядов вокруг важнейших периодов человеческой жизни – рождения, брака, смерти. Отсюда выстраивается цепочка родильной, свадебной, похоронной обрядности и поэзии, сопровождающей обряды. Изучая семейно-обрядовый цикл, мы исследуем фольклор, который непосредственно сопровождает эти обряды.

РОЖДЕНИЕ И КРЕЩЕНИЕ МЛАДЕНЦА

Рождение ребёнка издавна считалось одним из самых опасных и сакральных моментов жизни человека. Родильная обрядность не ограничивалась одними лишь родами, а начиналась задолго до них, во время беременности матери. С этим временем у русских связано

множество примет и суеверий, уходящих своими корнями в языческую древность.

Самым главным условием было обязательное соблюдение всех религиозных норм и запретов. В ожидании ребёнка будущая мать ни в коем случае не должна была работать в религиозные праздники, а особенно в дни святых – покровительниц женского труда и помощниц в родах, таких, как Св. Анастасия, Св. Анна, и т.д. Но самыми главными святыми, отвечающими за благополучное рождение, считались Дева Мария и Параскева Пятница, которые косвенно почитались каждую среду и пятницу.

С именем Св. Параскевы связано множество легенд, до сих пор бытующих в среде русского крестьянства. В них Святая предстаёт перед не верующими в неё женщинами в образе старухи, или девушки, и наказывает их за непослушание лишая зрения. Также неповиновение Св. Параскеве беременной женщине грозит тяжёлыми родами, а в противном случае – смертью.

Большую роль в судьбе роженицы и будущего младенца играла бабка – повитуха, которая за свои познания и умения часто считалась в среде односельчан колдуньей, т.к. владела информацией о рождении человека, которая была не доступна другим, знала множество правил и заговоров, помогающих роженице.

Сама бабка – повитуха была, как правило, преклонного возраста, с уже взрослыми детьми, и нередко безмужняя. Она начинала ухаживать за роженицей задолго до родов, и после них для родившегося младенца становилась родственницей.

Во время родов будущая мать расплетала волосы, снимала кольца, пояс чтобы ничего на её теле не образовывало узлов, которые могли бы косвенно отрицательно повлиять на результат. Родившегося мальчика заворачивали в рубаху, или порты отца, а девочку – в одежду матери, чтобы уберечь ребёнка от болезней и порчи.

Огромную роль в жизни младенца играл выбор имени. Если он родился здоровым, то его называли по святам в честь святого, в день которого он появился на свет, или был крещён. Если же ребёнок был болезненным и слабым, то его называли в честь родителей: девочку – именем матери, а мальчика – в честь отца. В этом случае считалось, что мать или отец делятся с младенцем своим здоровьем и жизненной силой. Но это была крайняя мера, поэтому нельзя бы-

ло давать имени родителей здоровым детям, т.к. в этом случае кто-нибудь из них может потерять своё здоровье.

После родов в течение сорока дней и мать и младенец считались не чистыми и уязвимыми. В эти дни мать не могла ходить в церковь, и не показывала младенца чужим людям, чтобы уберечь его от сглаза. Всё это время к ним продолжала приходить повитуха, которая ухаживала за матерью, и ребёнком. По истечении сорока дней её благодарили подарками от семьи младенца. Как правило, за её работу не принято было платить деньгами, поэтому повитухе дарили красивый платок, или отрез ткани на платье, и т.д.

Как правило, ребёнка старались крестить как можно раньше, т.к. нельзя было допустить смерть некрещеного младенца. В этом случае считалось, что его душа не успокоится, и он будет являться матери во сне. Тогда для упокоения души ребёнка мать должна была замолить свой грех в церкви, а также купить сорок крестиков, и раздать их другим детям, как бы окрестив, таким образом, умершее дитя.

Выбор крёстных родителей также считался важным этапом в жизни ребёнка, потому что если они ему не подходили, то младенец мог заболеть и погибнуть. Для исправления такой ситуации существовал так называемый обряд продажи ребёнка, когда приглашали первую встречную женщину, или мужчину, которым за символическую плату продавали ребёнка, передавая его в окно. Затем купивший заносил его обратно в дом через дверь. После этого «покупатель» считался для младенца новым крёстным родителем, а сам ребёнок обязательно должен был поправиться.

ПОХОРОНЫ И ПОМИНКИ

Похороны в глубокой древности отличались от похорон, практикующихся в наши дни. Но детально восстановить весь ход похоронного обряда удаётся не всегда, т.к. описаний их дошло до наших дней мало, и выводы в основном приходится делать по находкам археологов, и нередко весьма умозрительно. Но относительно поздний вид похоронных обрядов дошёл и до наших дней, тесно переплетаясь с церковными христианскими обычаями, и различаясь с ними в основном в трактовке объяснений одних и тех же действий.

После смерти человека завешивали все зеркала в доме, чтобы душа покойника не осталась в них, двери раскрывали, чтобы дух не

маялся в закрытом помещении и мог спокойно уйти, на окно (для души умершего) ставили чашу с водой, которая стояла там до сорока дней, и кутью (поминальную кашу).

После обязательного омовения тела воду выливали на землю в самом укромном и тёмном месте, где не ступает нога человека или животного. На мёртвого надевали чистую одежду, после чего для прощания могли приходить знакомые и родственники.

Почти у всех народов мира, а также у русских во время похоронных обрядов было необходимо оплакать умершего. Для этого часто приглашали в дом специальных плакальщиц, которые владели этим искусством в совершенстве. Их основной задачей было причитать по умершему в основном от лица родственников, создавая тем самым у присутствующих соответствующее случаю настроение. В гробу, под голову покойнику клали подушечку, которую ни в коем случае нельзя было набивать пухом, или чем-то ещё, на чём могли спать живые люди. Основным наполнителем для неё служила солома.

Одежда умершего должна была быть чистой, желательно новой, обувь удобной, в основном без каблуков и с пяткой, т.к. в этом он должен был уйти на тот свет для вечной жизни.

Выносить тело из дома надо было обязательно на руках, ни в коем случае не задевая гробом за углы и дверные косяки, чтобы душа покойного не осталась в доме. Нести гроб близкие родственники не имели права, для этого специально нанимали или приглашали знакомых.

За гробом люди шли в определенной последовательности: вначале – близкие родственники, а сзади – дальние, а затем – друзья, и т.д.

Перед погребением умершего отпевали в церкви, или на дому – приглашённый священник. За совершённый обряд священника благодарили подарками. Присутствующие во время службы люди стояли с горящими свечами. Надо подчеркнуть, что подобное зажигание присутствует в церковных и народных обрядах в наиболее значительных, переходных для человека событиях (венчание, похороны, ограждение от порчи, и т.д.)? или же на специальных службах или их кульминационных моментах, но не распространенны в повседневной жизни. Все атрибуты похоронных обрядов несли в себе определённую информацию, имевшую отрицательный смысл для живых, поэтому свечи после отпевания оставляли в

церкви, и ни в коем случае не несли домой (в отличие, например от свечей венчальных, или после службы в чистый четверг), а после погребения, или посещения кладбища обязательно мыли руки.

После похорон устраивались поминки, на которые могли приходиться все желающие. Как правило, людей приходило так много, что за столы садились в несколько приёмов, по очереди. Родственники усопшего садились за стол самыми последними, дав возможность всем гостям его помянуть.

На стол вначале подавали кутью (как правило, постную кашу с мёдом и изюмом), а затем остальные блюда. В зависимости от местной традиции обязательные блюда могли различаться и вначале могли подавать блины, пирожки, но почти всегда с мёдом.

Отдельно ставили прибор для усопшего: тарелку и стопку водки, накрытую куском хлеба; и его место за столом никто не имел права занимать. Ели гости только ложками, и ни в коем случае нельзя было использовать вилки, т.к. считалось, что ими можно поранить душу ушедшего, которая присутствует за столом. В конце гостям подавали кисель.

Следующие поминки обязательно справляли на девятый и сороковой день после смерти, после чего считается, что душа покойного возносится на небеса. И если до девятого дня покойнику желали «земли пухом», то после – «царствия небесного».

Отдельно надо сказать о похоронах самоубийц, которых погребали за пределами кладбищ, на неосвящённой земле, как совершивших самый тяжкий грех. Поминали их только в строго отведённые для этого дни на Троицу.

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СВАДЬБЫ

Единым является понимание места человека в мире, взгляд на взаимоотношения его с природой. Давно замечено, что в бытовой практике крестьянина земельные и семейные интересы были неразрывно связаны. Этому единству соответствует и общность аграрной и свадебной обрядности, выполняющей функцию достижения хозяйственного и семейного благополучия, довольства, плодородия и т. п.

На этом основании можно предположить, что свадебный обряд был некогда органической составной частью календарного цикла. Совершение брака считалось нужным в целях воздействовать на плодородие земли. Стремление использовать влияние человеческой плодovitости на плодородие земли наблюдается во всем цикле аграрных празднеств. Не случайно такое большое место занимают в нем брачные мотивы, свадебное действо. А большинство свадеб игралось в период интенсивной подготовки к предстоящим сельскохозяйственным работам (зимний мясоед), итог этим неделям подводила масленица – праздник проводов зимы и величания молодоженов. Вторым свадебным периодом было время после окончания полевых и огородных работ, когда свадебный пир воспринимался как естественное и счастливое завершение страдной поры.

Русская свадьба представляет собой хорошо продуманный сложный спектакль, управляемый дружкой. Им мог стать талантливый человек, не просто хорошо знавший все детали свадебного обряда и все обычаи, но и способный импровизировать, обладающий исключительной памятью и веселым нравом. Таких людей на селе мало, и их знали в округе. Часто дружке приписывались и колдовские способности.

Дружка был самым почетным из чинов свадебного поезда, он неизменно занимал почетное место: за столом сидел рядом с женихом, во время, свадебного поезда находился в первой повозке.

Даже по пути к венцу и обратно он, а не молодые, возглавлял шествие. Сам обряд от начала до конца предполагал полное подчинение присутствующих на свадьбе воле дружки. Ему принадлежало первое слово. Без его команды или разрешения не приступали ни к ритуальным действиям, ни к застолью.

Значительное место в свадебном обряде занимают величательные песни. Свадебные величательные песни, содержащие элементы заклинаний – пожелания благополучия, счастья молодым.

В поэтических описаниях красоты мужчины и женщины используется много традиционных общих мест: «лицо бело», «очи ясны», «кудри русы», «походка статненькая».

Внешний облик дружки также значительно отличается от портрета других величаемых мужчин, образ дружки более детализирован. У него «шелкова бородочка», «золотые кудерцы», – голова его кудрявая». В песнях подчеркивается особое положение дружки, всеобщее

уважение к нему, восхищение его умом и умением.

Подчеркивают песни и его основную роль на свадьбе: «У нас дружка приговаривать, горазд», «Он яства за яством переменяет» и «всем гостям он низко кланяется».

Корильные песни часто именуют «свадебными дразнилками». Задача корильных песен – повеселить участников свадьбы и побудить к дарам. Здесь герои песен обладают отрицательными качествами: они скупы, глупы, обжорливы и т. д.

Главная художественная особенность корильных песен – живой разговорный язык, насыщенность диалектами, диалог.

Корильные песни, в отличие от величальных, исполнялись как бы противоборствующими сторонами: провожатыми и родными жениха и подругами и родственниками невесты. Каждая из сторон старалась высмеять другую, подбирая наиболее меткую и едкую корильную песню.

ОПИСАНИЕ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА НА ОСНОВЕ ФОЛЬКЛОРА БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Свадебный обряд – один из наиболее сложных комплексов традиционной русской культуры. Несмотря на многообразие описаний свадебного ритуала, он до сих пор остаётся в числе малоизученных, хотя привлекал внимание учёных ещё в прошлом столетии.

Исследователи выделяют в русском фольклоре два типа свадебного обряда:

Свадьба-веселье (распространён на Юге России),

Свадьба-похороны (распространён в северных районах России).

Основные обрядовые моменты традиционного свадебного обряда:

Сватовство

Осмотр женихова подворья Пропой Девичник

Утро свадебного дня

Венчание

Повивание

Свадебный пир

2-й, иногда и 3-й день свадьбы.

Невесту жениху часто выбирали родители, исходя из экономи-

ческих соображений, часто молодые не видели друг друга до самой свадьбы.

Свадьбы разрешалось играть в течение всего года, за исключением постовых периодов. Вся свадебная обрядность начинается со сватовства.

Сватовство

Свататься чаще всего приходили в тайне от соседей, чтобы случае отказа не опозориться перед односельчанами. *Сватов* всегда можно было узнать по их поведению. Придя в дом, они становились под матицу, и начинали разговор в иносказательной форме ... *Вот, говорят, у вас овечка есть? А у нас - купец...*; или: ... *У нас голубь, а у вас - голубка. Может поможем им гнёздышко свить... ?*

Часто лишь после сватовства девушке говорили, что она про-сватана, скоро выйдет замуж и должна начинать готовить приданное. Таким образом, судьба молодых напрямую зависела исключительно от воли родителей.

Осмотр женихова подворья

Обычно в селах юга России было принято осматривать и оценивать состояние семьи жениха, в том числе подворье, хлева, и т.д. Хозяйка (чаще мать жениха) накрывала стол. Здесь наступал последний момент для родни невесты отказаться от свадьбы и если дом жениха, по каким – либо причинам их не устраивал, они под любым предлогом отказывались от застолья, а значит и от будущего союза. В свою очередь родители жениха, чтобы угодить родне невесты старались показать свои владения с наилучшей стороны, нередко при этом прибегая к обману, одалживая у знакомых на время прихода будущих родственников предметы обихода, скотину, богатую одежду.

Пропой – один из переломных моментов всего свадебного комплекса.

Сам пропой представлял собой застолье в доме невесты, куда приносили продукты сваты. После пропой отказываться от свадьбы было неприлично.

Молодые в старину на пропой не приглашались, и лишь в XX веке появился обычай приглашать на пропой жениха и невесту и знакомить их друг с другом, и даже спрашивать невесту, согласна ли она идти замуж. В старину же согласие молодых не требовалось.

Обязательно на пропое пели специальные обрядовые песни, которые также скрепляли союз двух семей.

**Пьяница – пропойница,
Вот Марьян батюшка.
Он пропой Марьюшку,
Прогулял Ивановну
На винной чарочке,
На мядовом стопочку,... и т.д.**

(с. Сухосолотино, Ивнянский р-н, Белгородской области)

**Винная чарочка,
Да серебряная рюмочка.
На столику стояла,
Вином, мёдом налита,
Сахаром набита,
Марьюшке подата.**

(с. Сухосолотино, Ивнянский р-н, Белгородской области)

Подготовка к свадьбе играет большую роль в ритуале. Как только девушка объявлялась невестой, она садилась за приготовление себе приданого и подарков будущей родне. Обычно ей могли помогать подруги, хотя у хорошей невесты к определённому возрасту был уже всё готово, т.к. к замужеству она готовилась уже с детства. Кроме своего приданого она должна была сделать жениху рубаху, рубаху свекру, подарок свекрови, и почти всей родне, вплоть до теток. Но самые богатые подарки давались родителям жениха.

Девичник

Чаще всего на Юге России девичник назначался вечером накануне свадьбы. Подруги невесты приходили к молодой для «последней холостой встречи», здесь, если требовалось, окончательно доделывали приданное.

Основной причиной встречи девушек перед свадьбой подружки было её прощание с привычным обществом, с девичьей волей, и символом здесь служила девичья коса, которая отождествлялась с ней самой, с её судьбой.

На девичнике косу расплетают, и волосы делят пробором на две части. После этого волосы не заплетаются вплоть до обряда повивания.

Важной частью свадебного обряда была продажа девками постели невесты и увоз *сундука* с приданным в дом жениха, причём его старались разложить на повозке сверху так, чтобы все видели, какая невеста богатая.. Часто это происходило в шутливой форме: подружки требуют с жениховой родни плату за постель и сундук, а те в свою очередь стараются заплатить подешевле. Всё это сопровождается весёлыми корильными песнями, в которых высмеивается мнимая глупость девушек и жадность и бедность жениховой родни.

Девки – дуружки
Продали подушки.
А зачем было звать,
Когда вон выгоняли?

(Четверякова Е. А. с. Сухосолотино, Ивнянский р-н,
Белгородская область).

Утро свадебного дня

После девичника подружки невесты могли остаться у неё ночевать. Утром невеста должна была проснуться раньше остальных и разбудить всех традиционным причетом (плачем), в котором прощается с прошлой вольной жизнью, с родным домом и родителями.

Затем, в ожидании жениха невесту сажали на мешок с зерном (чтобы была плодovitой), и на колени сажали маленького мальчика (чтобы рожала сыновей).

Обязательной частью обряда было и остаётся **благословение** родителей. По обычаю, посторонних просили выйти, оставались только близкие родственники. Под ноги невесте расстилали шубу вверх мехом – символ богатства. Отец стоял с иконой, рядом с ним – мать, двое подруг держали невесту под руки. Она три раза кланялась отцу, целовала икону, отца, и просила у него благословения.

Потом то же – с матерью.

А родители могли ответить: *"Бог тебя простит, и мы тебя прощаем. Дай Бог тебе всего.... "*

Если невеста была сирота, то она причитала по умершему родителю, и просила благословения у него.

**Прости ты меня, мамушка,
Прости, благослови.
Ничего я у тебя не прошу,
Ни злата, ни серебра,
Только одно Божье благословеньице.**

Также невесте – сироте пели отдельную песню, в которой упоминали умерших родителей.

**Пошатнися, рябинушка,
Туда – сюда, на все стороны,
Туда – сюда да на четыре,
На четыре сторонушки.
Только нету у Марьюшки
Родимой матушки.
Её мамушка на Том свете,
Она Богу Молится,
У Господа просится.
А отпусти меня, Господи,
Всё дочка, Марьюшка,
Сиротой замуж идёт.**

(с. Сухосолотино, Ивнянский р-н, Белгородской области).

Многие действия жениха и невесты в обряде сопровождаются специальными песнями, которые описывают их в иносказательной форме. Так, например, при отъезде жениха с невестой пели песню «Съехала Марьюшка со двора» где «берёзушка без верха» – символ ухода дочери из родного дома, «лес» – символ жизни, судьбы, «холодная дорога» – символ жизненных испытаний.

**Съехала Марьюшка со двора,
Сломила да берёзушку со верха.
Стой, мая да берёзушка, без верха,
Да живи, мой батюшка, без меня.
Видна я батюшки ни мила,**

Провожая меня в полночь со двора,
Закрывая на замки ворота.
Придётся девке в поле ночевать,
Пиринушки раскладывать,
Галовинку укладывать.
Что в лесу звери,
Холодная дорога.

(С. Сухосолотино и с. Кочетовка, Ивнянского района,
Белгородской области).

Жених обычно приезжал на двух подводах, (отголоски этого обычая сохранились в современной городской свадьбе, когда за невестой приезжает несколько машин). Дружка (в современной свадьбе – свидетель) должен был заплатить девушкам, преграждающим *поезжанам* вход в дом невесты, и если плата их не устраивала, они *корили* дружку специальными песнями.

А у нашего дружка
Ни лазовые ноги
Бегли по дороге.
А козы догоняли,
Ноги обглодали.

(С. Сухосолотино, Ивнянского района, Белгородской области).

К венчанию в церковь молодые ехали в разных подводах, а назад – вместе. Их встречали родители жениха у него дома с хлебом и солью. В момент встречи молодых с родителями пели песню «Зажигай, свекра, свечи».

Зажигай, свекра, свечи,
Зажигай, свекра, свечи,
Иди детям на встречу.
А вот твои детки
Перевенчаны, едут,
Переменушку везут.

(С. Сухосолотино, Ивнянского района, Белгородской области).

Повивание, как и пропой является важным, переломным, моментом свадебного комплекса.

Молодых закрывали от сглаза *кисейй* (полупрозрачной занавеской), которую держали подруги со свечамив руках (*светилки*), а

сваха (или крёстная мать) повивала невесту: она делила волосы надвое, причём одну косу заплетала сама, а другую – жених, затем невесте одевали на голову женский головной убор, который в отличие от девичьего полностью закрывал волосы. Этот обряд обязательно сопровождался специальными песнями. Самый известный сюжет – «Затрубили рубушки рано по заре».

**Затрубили трубушки рано по заре
Заплакала Марьюшка по русой косе
Вечор мою косушку матушка плела,
А утром ранёшунько – подружки плели... и т.д.**

(с. Афанасьевка, Алексеевский р-н, Белгородская область).

После повивания сваха говорила: *«Смотрите, как мы без молотка, без топора из девицы сделали молодницу»* разрешала светилкам показать молодых людям, а дружка обматывал руки молодожёнов рушником. После этого перед молодыми разметали дорогу новым украшенным веником и отводили в клеть, где невеста одевала на жениха новую рубаху.

Княжой пир – так называлось застолье в доме невесты в первый день свадьбы. Обязательным блюдом здесь был свиной окорок, который могли варить перед свадьбой целые сутки.

На пиру были особые правила поведения для родни жениха и невесты. Вначале, уже готовые столы были накрыты сверху скатертью. Первыми за стол должны были сесть родные невесты, они дали подарки молодым

Далее невестина родня встаёт, и уступает место за столом родне жениха. После этого невеста одаривает новых родственников подарками, заготовленными ею перед свадьбой.

Молодые за стол садиться не имели права, и только после того, как уведут молодоженов, раскрывают столы. Начинает пиршество родня жениха.

Невестина родня могла садиться за стол только тогда, когда наелась родня жениха, и бывали такие случаи, что родственникам невесты приходилось ждать своей очереди почти целую ночь.

Второй день свадьбы был ориентирован на закрепление молодых в новом качестве мужа и жены.

Во многих сёлах юга России бытовала традиция *испытывать* невесту на второй день свадьбы. В основном её заставляли приносить воду, которую тут же выливали. И так она могла носить воду до самого вечера, пока муж не избавит её от этого испытания и не откупится от мучителей.

Молодая обязательно должна была вымести хату, усыпанную деньгами и соломой (при этом солома выбрасывалась, а деньги невеста оставляла себе). Всё это преподносилось в сатирической форме, её могли дразнить, сыпать солому туда, где она уже подмела.

С тех пор девушка окончательно переходила в другую семью. Она должна была жить у своего мужа, и подолгу могла не видеть своих родителей. Но были специальные дни, когда молодые обязательно должны были прийти в гости к родителям жены. На Масленицу – «к тёщи на блины», и в «даравую субботу» (первая суббота после Масленицы). А родители должны были подарить молодым что-нибудь из домашнего скота, чаще – овечку.

ПОСТРОЙКА ДОМА, НОВОСЕЛЬЕ

Жилище человека в его жизни служило не только физической защитой от непогоды, но и играло роль своего, охраняемого духами места, нередко одушевлённого, где человек укрывался от злых сил.

Постройка такого сооружения требовала не только инженерных знаний строительства, но и усилий духовной направленности, связанных с древними языческими представлениями об устройстве мира.

Возведение дома начиналось с выбора места и строительного материала. С этим связано огромное количество верований и примет. Никогда нельзя было строить дом на перекрёстке дорог, т.к. с этим местом всегда связывалось множество поверий о нечистой силе. Не рекомендовалось к постройке также место, где раньше был дом, который постигли какие – нибудь несчастья (пожар, убийство, и т.д.), чтобы подобная участь не постигла новое здание. И, конечно, старались не строить на местах бывших кладбищ.

Древесину для постройки дома заготавливали заранее, чтобы она могла просохнуть, но нельзя было использовать лес, поваленный бурей.

В самом начале строительства выбирали место, где должен был находиться красный угол, в котором размещались иконы. Для

этого хозяин становился спиной к разметке предполагаемого дома, и бросал через голову каравай хлеба. К какому краю будущего дома он прикатится, там и будет красный угол.

При переселении в новый дом первым делом приглашали домового из старого дома, говоря: «Дядюшка хозяин, пошли с нами в новый дом жить», после чего переносили воображаемого духа либо на лопате, которой вынимают из печи хлеб, либо на метле, сядясь на неё верхом, и таким образом волоча по земле.

Он был очень почитаем в каждой семье, поэтому к нему всегда обращались уважительно – «дядюшка хозяин». Именно домовый считался самым важным духом дома, защищающим его от злых сил, или же приносящим вред хозяевам, наказывая их за провинности. Если же домового не забирали в построенный дом, то он начинал всячески вредить людям.

Перед входом в новое жилище вперёд пускали кошку и петуха, которые принимали на себя весь удар тёмных сил необжитого пространства, и отпугивали их от дома.

Ещё до заселения, или через некоторое время после него желательно было освятить новое помещение с помощью специально приглашённого для этого священника.

После всех этих действий дом считался окончательно очищенным от злых сил и пригодным для жилья.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Творчество народа представляет большую общественную ценность, состоящую в его познавательном, идейно-воспитательном и эстетическом значениях, которые неразрывно связаны между собой.

Познавательное значение фольклора (в данном случае народных песен), проявляется, прежде всего, в том, что он отражает особенности явлений реальной жизни и даёт обширные знания об истории общественных отношений, труде и быте, а также представление о мировоззрении и психологии народа, о природе страны.

Познавательное значение народных песен увеличивается еще и тем, что в них не только представлены, но и объяснены картины жизни, события истории и образы героев.

Идейно-воспитательное значение русских народных песен состоит в том, что лучшие из них вдохновлены высокими прогрессивными идеями, любовью к родине, стремлением к миру. Они поэтизируют русскую природу.

Народное творчество выражает жизненные стремления и социальные взгляды народа. Эстетическое значение народных песен состоит в том, что они являются замечательным искусством слова, отличаются большим поэтическим мастерством, что сказывается и в их построении, и в создании образов, и в языке. В песнях выражаются художественные вкусы народа, их форма веками отшлифованная творчеством прекрасных мастеров. Народные песни развивают чувство прекрасного, чувство формы, ритма, пластики, языка. В силу этого они имеют большое значение для развития всех видов профессионального искусства: литературы, музыки, театра, танца, и т.д.

Напрасно думать, что народная песня была лишь плодом народного досуга. Она была достоинством и умом народа. Она становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью и наполняла глубоким содержанием всю его размеренную жизнь, текущую по обычаям и обрядам, связанным с его трудом, природой и почитанием предков.

Даже беглое знакомство с перечнем русских народных песен не может не поражать многообразием народной песенной традиционной культуры, уходящей в глубь веков. А ведь это лишь небольшая часть из того, что в ней имеется и бережно сохраняется народом. Фондодержатели редких народных записей – консерватории, фольклорные лаборатории – располагают несметным богатством. Но всё это остаётся пока что достоянием узкого круга людей, в основном тех, кто профессионально занимается фольклором. И постепенно интерес к своей исконной культуре у нашего народа возрастает. Он может расти гораздо быстрее, если создать условия, позволяющие широким народным массам, и в особенности молодёжи, чаще соприкасаться с духовными богатствами, накопленными предшествующими поколениями. Сделать же это можно только коллективными усилиями нашего общества.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ В РАССКАЗАХ

А

АДАЖИО. Наверное, по радио или в телевизионных концертах вы не раз слышали: «Исполняется Адажио из балета Глазунова "Раймонда"». «Исполняется Адажио из балета Чайковского "Спящая красавица"». Что же это значит?

Adagio – итальянское слово, которое переводится как «медленно, спокойно». Однако в музыке это слово приобретает неизмеримо глубокий смысл. Оно указывает не только на темп, то есть скорость исполнения, но говорят о характере музыки – сосредоточенности, глубоком раздумье.

Часто словом Адажио обозначают одну из частей крупного произведения для симфонического оркестра или какого-нибудь инструмента. Наверное, нет на свете человека, любящего музыку, который не знал бы № Лунной сонаты» Бетховена. И каждый помнит чудесную, глубоко волнующую мелодию первой части, мелодию, полную неизъяснимой красоты, плывущую над мерно колышущимся аккомпанементом. Бетховен назвал эту часть Адажио.

А в балете словом Адажио называют лирический дуэт главных героев. Музыка балетных Адажио обычно отличается широкой, распевной мелодией, романтичностью характера.

А КАПЕЛЛА – см. *Капелла*

АККОПАМЕНТ. Приведем пример, который наверняка знаком всем. На уроке пения учительница разучивает новую песню. Сначала она играет мелодию, ученики повторяют ее. Потом, когда мелодия хорошо запомнилась, класс поет ее хором, а учительница играет на рояле. Она аккомпанирует, то есть сопровождает пение своей игрой. Слово «accompagne» по-французски и означает «сопровождать».

С аккомпанементом в музыке приходится встречаться очень часто. Под аккомпанемент рояля или пианино, инструментального ансамбля или оркестра, а то и баяна или гитары, поют певцы. С аккомпанементом

рояля играют скрипачи, виолончелисты и исполнители на духовых инструментах.

Но не всякое сочетание рояля с другим инструментом оказывается сопровождением. Иногда на нотах написано, например: «Соната для скрипки и фортепиано». Или «Пьеса для флейты и фортепиано». Это означает, что рояль в данном случае играет не второстепенную, сопровождающую роль, а выступает в качестве полноправного партнера. Не случайно в музыкальных учебных заведениях есть две разные учебные дисциплины: аккомпанемент и ансамбль.

АККОРД.

Весь вечер Ленский был рассеян,
То молчалив, то весел вновь;
И брал на них одни аккорды.

Всегда таков; нахмуря бровь,
Садился он за клавикорды
Но тот, кто музою взлелеян.

Не правда ли, всем хорошо знакомы эти строки из «Евгения Онегина» (не раз на страницах этой книжки вы встретите цитаты из бессмертных пушкинских творений. Ведь его стихи – сама музыка!). А приходилось ли вам задумываться, что, собственно, звучало под пальцами юного поэта?

Аккорд – слово, происходящее от итальянского *accordo* (согласие), – означает сочетание трех или более музыкальных тонов различной высоты, звучащих одновременно. Но не всякое звуко сочетание является аккордом. Если вы подойдете к роялю и двумя руками нажмете первые попавшиеся клавиши, то, скорее всего аккорда не получится, выйдет беспорядочное сочетание звуков. В аккорде же звуки располагаются определенным образом: чаще всего так, чтобы их можно было записать через одну ступеньку друг от друга, по интервалам, которые называются терцией (что такое интервал, посмотрите в рассказе о нем).

Если в созвучии встречаются тоны, не укладывающиеся в так называемое терцовое расположение, их определяют как неаккордовые. При этом безразлично, в каком месте клавиатуры вы нажмете клавиши. Можно извлечь один звук в самом басу, другой – в середине клавиатуры, а третий вверх. Или – один звук сыграет контрабас, второй и третий – две флейты. Конечно, расстояние окажется намного больше терции. Но это созвучие все равно будет аккордом, если, собрав все звуки как можно ближе, в одну октаву,

вы получите расположение «через ноту».

Есть еще одно значение слова «аккорд» – это полный набор струн для какого-нибудь музыкального инструмента. Так, в магазинах продаются гитарные или скрипичные аккорды.

АККОРДЕОН – см. *Гармоника*.

АКЦЕНТ. Латинское слово *accentus* означает ударение. С ним мы встречаемся, как правило, когда речь идет о языке. «Иностранца можно узнать по акценту». «В русском языке, в отличие от многих других, акценты очень прихотливы, изменчивы, падают и на первый, и на последний, и на один из средних слогов». В этих двух фразах слово акцент употреблено в разных смыслах. В музыке его значение аналогично тому, которое выявляется во втором из приведенных примеров. Акцент – это более сильное, ударное извлечение какого-то одного звука по сравнению с другими. Обычно акцентированный звук находится в начале такта, на его первой доле. Например, в вальсе (попробуйте напеть про себя любую вальсовую мелодию), в его трехдольном размере ударение приходится каждый раз на первую из трех долей такта. А в марше акцентируемой, ударной долей будет первая из двух или четырех. Но бывают случаи, когда акцент смещается. Например, в мазурке он, как правило, оказывается на третьей (иногда – на второй) доле. Возникает прихотливый, изменчивый ритм, характерный для этого танца. Такое перенесение акцента с сильной доли такта на слабую называется синкопой и является эффектным выразительным средством. Композиторы часто используют его.

Когда акцентируемый звук находится в начале такта, акцент, понимается, сам собой и никак специально не указывается. Если же он перенесен на другую долю такта или должен быть особенно сильным, его указывают в нотах значком > или сокращением слов *sforzando*, *sforzato* (акцентировано, с силой, выделяя) – *sf*.

АЛЛЕГРО. Итальянское слово *Allegro* означает быстро, радостно, оживленно. В музыке так называется один из самых распространенных темпов, соответствующий очень скорому шагу. Часто в темпе аллегро композиторы XVIII – XIX веков сочиняли первые части сонат и симфоний. Поэтому форму, в которой они написаны, подчас называют сонатное аллегро. Таковы, например, первые части симфоний Гайдна, Моцарта и Бетховена.

АЛЬТ. Быть может, вы знаете, что альтом называется низкий голос девочки или мальчика. Диапазон его от *ля* малой октавы до *ми-бемоль* второй. Самый низкий женский голос, контральто, раньше тоже назывался альтом. А потом это название перешло к одному из струнных инструментов. Может быть потому, что тембр его похож на контральто – мягкий, грудной, выразительный.

«Я задумал написать для оркестра ряд сцен, в которых альт со-ло звучал бы как более или менее активный персонаж, сохраняющий повсюду присущий ему характер; я хотел уподобить альт меланхолическому мечтателю в духе «Чайльд Гарольда» Байрона...» Так писал французский композитор Гектор Берлиоз в своих мемуарах, вспоминая о возникновении замысла программной симфонии для альта с оркестром «Гарольд в Италии».

Очень выразительно использовал характер звучания альтов Д. Д. Шостакович в симфонии «1905 год». После изображения страшной картины «Кровавого воскресенья» (так называется вторая часть симфонии) третья часть – «Вечная память» – открывается мелодией траурной революционной песни «Вы жертвою пали», которую медленно и скорбно «запевают» альты.

Сейчас альт получает все большее распространение в качестве концертного инструмента. Музыку для него пишут многие композиторы. Немецкий композитор Пауль Хиндемит, сам прекрасно игравший на альте, создал для него много произведений. Быть может самое известное из всех альтовых сочинений – последнее, написанное Шостаковичем. Это Соната для альта и фортепиано, посвященная ее первому исполнителю альтисту Федору Серафимовичу Дружинину.

АЛЬТЕРАЦИЯ. Латинское слово *alterare* означает изменять. В музыкальной науке альтерацией принято называть повышение или понижение звука, при котором название его не меняется. Любой звук можно повысить на полтона или тон, можно понизить на полтона или тон. В нотах это обозначается при помощи так называемых знаков альтерации. Вот они:

– *диез* – повышение на полтона;

× – дубль-диез – повышение на целый тон;

♭ – *бемоль* – понижение на полтона;

♭♭ – дубль-бемоль – понижение на целый тон.

Если после альтерированного звука должен прозвучать натуральный, пишут знак отказа – *бекар* — ♮ (или, если нужно, дубль-бекар – ♮ ♮).

Если альтерированный звук появляется в музыкальном произведении случайно, однократно (например, *ре-диез* или *фа-диез* в до-мажорной пьесе), знак альтерации ставится непосредственно перед ним и учитывается только до конца того такта, в котором появился, и только в той октаве, в которой указан. Но когда в этом же такте далее должен прозвучать неальтерированный звук, перед ним ставят знак отказа – *бекар*.

На первый взгляд может показаться, что знаки альтерации – это обозначения черных клавиш фортепианной клавиатуры, тогда как белые клавиши имеют собственные названия. Но дело обстоит совсем не так просто. Знаки альтерации обозначают не клавиши, а звуки. И черная клавиша между белыми *фа* и *соль*, в зависимости от тональности, в которой написана исполняемая вами пьеса, может быть и *фа-диезом* и *соль-бемолем*. А в каком-нибудь произведении (как правило, более сложном, предназначенном не для начинающих музыкантов) встретятся, например, *до-дубль-диез* или *соль-дубль-бемоль*, которые на фортепианной клавиатуре окажутся равными, соответственно, нотам *ре* и *фа*, но в исполняемой пьесе, по смыслу развертывания мелодии или логике гармонической структуры, будут именно «дубль-диезом» или «дубль-бемолем».

АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК – см. *Гобой*.

АНДАНТЕ. «Анданте кантабиле», «Анданте фавори». Быть может, вам приходилось когда-нибудь слышать эти слова? Да и в других сочетаниях слово Анданте, наверное, встречалось вам. Наряду с аллегро, это один из самых распространенных в музыке темпов (итальянское слово *andante* означает идущий, текущий). Он соответствует по скорости спокойному шагу. В этом темпе написано много средних, лирических по характеру, частей симфонических циклов, сонат и квартетов. Так, «Анданте кантабиле», то есть «Певучее анданте» – это название медленной части квартета Петра Ильича Чайковского, в основу, которой положена русская народная песня «Сидел Ваня».

«Анданте фавори» в переводе означает «Любимое анданте». Это сочинение Бетховена. Композитор написал его как медленную

часть знаменитой сонаты «Аппассионаты», но когда закончил сонату, убедился, что оно, прекрасное по музыке, «не вмещается» в сонатный цикл, так как получилось слишком значительным, весомым и очень растягивало и без того большую, глубокую по содержанию сонату. Поэтому для «Аппассионаты» Бетховен сочинил другую медленную часть, гораздо короче. А «Анданте фавори» (иначе его называют просто Анданте фа мажор – по тональности, в которой оно звучит) стало исполняться как отдельное, самостоятельное произведение. Существуют и другие пьесы, называемые просто «Анданте». Авторы дают им такое название, когда внепрограммная пьеса написана в темпе анданте.

АНСАМБЛЬ. «Выступает Дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии... Танцевальный ансамбль «Березка»... Ансамбль скрипачей Большого театра...» Такое вы, наверное, слышали не раз. Но говорят и так: «Ансамбль из оперы «Пиковая дама». «Я люблю камерно-инструментальные ансамбли больше других музыкальных жанров». Или: «У этих исполнителей прекрасный ансамбль...». И в каждом случае слово ансамбль имеет другое значение.

Ансамбль – от французского *ensemble* (вместе) – означает совместное исполнение. Это наиболее общее понятие. Прежде всего, оно подразумевает наличие музыки, написанной для совместного исполнения.

В соответствии с количеством исполнителей, ансамбль называется *дуэтом* (для двух исполнителей), *трио* или *терцетом* (для трех), *квartetом* (для четырех, см. об этом специальный рассказ), *квинтетом* и т. д. Ансамбли могут быть вокальными или инструментальными. Последние всегда относятся к области камерной музыки, первые же, чаще всего, являются эпизодами оперного спектакля. Например, опера «Евгений Онегин» Чайковского начинается ансамблем: звучит дуэт Татьяны и Ольги за сценой, а на сцене, перед зрителями, беседуют Ларина и няня. В целом образуется квартет – одновременное пение четырех действующих лиц.

Ансамблем называется не только произведение, написанное для нескольких инструментов, но и состав исполнителей, которым оно предназначено. Многие ансамбли имеют строго определенное количество участников. Например, вокальные или фортепианные дуэты, инструментальные трио или квартеты. Один из самых из-

вестных наших ансамблей такого рода – Квартет имени Л. Бетховена. Нередко ансамблем называют объединение исполнителей на разных инструментах, певцов, танцоров. За последние годы большое распространение получили вокально-инструментальные ансамбли, исполняющие эстрадную музыку.

И, наконец, слово ансамбль имеет еще одно значение. Представьте себе, что певица с нежным серебристым голосом поет изящный романс, а пианист, который ей аккомпанирует, играет слишком громко и тяжеловесно. О таком исполнении можно сказать, что у певицы и пианиста очень плохой ансамбль, а вернее, его вовсе нет. Зато, какое высокое наслаждение испытываешь, слушая, как голос и рояль словно сливаются в единое целое и аккомпанемент естественно продолжает, «договаривает», когда умолкает певец, и даже тембр рояля оказывается похожим на теплый, наполненный глубоким чувством человеческий голос. Тогда хочется воскликнуть: «Какой чудесный ансамбль!» Именно такой, совершенно неповторимый, уникальный ансамбль слышали те любители музыки, кому посчастливилось попасть на концерты выступавших вместе немецкого певца Дитриха Фишера-Дискау и нашего выдающегося пианиста Святослава Рихтера. Таким образом, слово ансамбль означает еще и согласованность исполнения, общность понимания произведения всеми его исполнителями.

АНТРАКТ. Это слово, составленное из французских *entre* (между) и *acte* (акт, действие), означает перерыв между действиями в спектакле, между отделениями концерта. Однако кроме таких антрактов, во время которых можно выйти из зала, обменяться впечатлениями, существуют еще музыкальные антракты. Они-то нас и интересуют.

Представьте себе, что вы находитесь на представлении оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Идет первая картина третьего акта. На сцене – площадь в Великом Китеже. Собравшийся на ней народ узнает страшную весть: на город надвигается татарская рать. Княжич Всеволод собирает дружину, чтобы выступить навстречу врагу.

Опускается занавес. Однако оркестр не умолкает. Он рассказывает, что произошло дальше.

Настороженны и в то же время зловещи его звучания. Тихо, незаметно, словно издалека, возникает ритм бешеной скачки. Это мчатся татары, сметая все на пути. Все ближе они, все громче зву-

чит дикая, зловещая тема... Но слышалась простая и раздольная мелодия – песня русской дружины. Вот уже все сплелось, смешалось в музыке: слышны сразу и неизменный ритм скачки, и русская песня, и татарская, старающаяся заглушить, «убить» ее... И слушатели понимают: это русская дружина столкнулась с татарским войском, закипела смертельная схватка.

Отчаянно бились русские, но татар было неисчислимо больше. Все дружинники остались на поле боя, все пали смертью храбрых, предпочтя гибель рабству. Не звучит больше раздольная песня, исчезает, распыляется четкий ритм, лишь отдельные, словно «усталые» обрывки татарской темы-«победительницы» сменяют один другого...

Снова открылся занавес. На сцене татарский стан. Эту вторую картину третьего акта оперы связал с предшествующей симфонический антракт «Сеча при Керженце».

А вот другой пример. Идет опера Ж. Визе «Кармен». В ней каждое действие предваряется музыкальным антрактом. Антракт к третьему действию рисует покой и тишину дремлющих гор. Поднимается занавес, и перед зрителями горный пейзаж, тонко отраженный в только что прозвучавшей музыке. Антракт к четвертому акту, жизнерадостный, красочный, насыщенный энергичными ритмами, вводит в атмосферу народного праздника, на фоне которого происходит трагическая развязка оперы.

АППАССИОНАТА. «Ничего не знаю лучше Аппассионаты, готов слушать ее каждый день... Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю, вот какие чудеса могут делать люди» – так передает М. Горький слова Владимира Ильича Ленина об одной из сонат Л. Бетховена.

Фортепианная соната № 23 фа минор соч. 57 была написана композитором в 1806 году. Вернее – записана в этом году, так как сочинил ее Бетховен раньше, но в течение двух лет она оставалась незаписанной. Название «Аппассионата» – страстная – было дано этой музыке не ее автором, однако оказалось настолько удачным, что сохранилось поныне. Современники чувствовали, что соната имеет конкретную программу, пытались узнать ее. Но на вопрос о содержании музыки Бетховен отвечал кратко: «Прочтите „Бурю" Шекспира».

Действительно, в «Аппассионате» бушуют страсти шекспировского масштаба, однако облик их иной – современный Бетховену. Слышатся отзвуки музыки Великой французской революции: и напев «Марсельезы» в конце первой части, и стихийная героическая пляска финала.

Вообще же термин *appassionato*, происходящий от итальянского *appassionare* – возбуждать страсть, – применяется для обозначения характера исполнения музыкального произведения.

АРАНЖИРОВКА. Французское слово *arranger*, как и немецкое *arrangieren*, в буквальном переводе означает устраивать, приводить в порядок. Однако в музыке этот термин приобретает несколько иное значение. В самом деле: трудно представить, что музыкальное произведение необходимо «привести в порядок»! Ведь композитор уже сделал в нем все, что считал нужным. И на русский язык в данном случае термин аранжировка переводят словом «переложение».

Переложить можно, например, оркестровую или оперную партитуру для исполнения на фортепиано в две или четыре руки. Напротив, фортепианную пьесу можно аранжировать для оркестра. Часто песни, сочиненные автором для голоса и фортепиано, перекладывают для хорового исполнения или фортепианную партию аранжируют для инструментального ансамбля.

Иногда аранжировку делает сам композитор, но чаще этим занимаются другие музыканты.

Порою на нотах можно прочесть: «Облегченное переложение». Такие аранжировки для исполнения на том же инструменте, на каком задумано автором, но технически менее сложные, делаются в помощь любителям музыки. Тем, кто не очень хорошо, не профессионально владеет инструментом, а хочет получить удовольствие от музицирования.

И, наконец, есть у этого термина еще одно значение: в джазовой музыке аранжировкой называются различные изменения, которые музыканты вносят непосредственно во время исполнения, импровизируя свою партию.

АРИОЗО – см. *Ария*.

АРИЯ. Вы включили радио и услышали: «Ни сна, ни отдыха взмученной душе...» Конечно, вы сразу узнали, что это ария Игоря

из оперы А. Бородина «Князь Игорь». Томясь в плену, Игорь тяжело переживает свое поражение, свое вынужденное бездействие. Вспоминает о любимой ясене – Ярославне. Музыка арии рисует портрет князя – полный и многогранный, портрет человека, мучительно переживающего судьбу отчизны, война, любящего мужа.

Слово «ария» итальянского происхождения и означает – песня. Можно вспомнить много арий: лирическую – Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин», героическую – Ивана Сусанина из оперы Глинки, скорбную – Виолетты из третьего акта оперы Верди «Травиата». При всем их разнообразии, при всей бросающейся в глаза (и уши!) несхожести, в них есть одно общее свойство: ария всегда наиболее полно и разносторонне характеризует героя, рисует его музыкальный; портрет.

Ариозо – как и ария – сольный музыкальный номер в опере. Оно обычно меньше арии. Если ария бывает обобщением, размышлением, то ариозо – скорее непосредственный отклик на какое-нибудь только что происшедшее событие. Например, ариозо Ленского «В Вашем доме». Произошло непоправимое. Ленский вызвал Онегина на дуэль. Разбиты его мечты о счастье с Ольгой. Ариозо звучит как проникновенное воспоминание о прошлом, о безоблачных, радостных днях, проведенных в доме Лариных.

В первой половине XIX века выходную арию, то есть первую арию по ходу действия, ту, с которой герой или героиня выходили на сцену, называли **каватиной**. Такова, например, веселая искрометная каватина Фигаро из оперы Россини «Севильский цирюльник». И Глинка, следуя традиции, назвал каватинами первые арии Антонида в «Иване Сусанине» и Людмилы в «Руслане и Людмиле». Однако позднее каватинами стали, называть арии с более свободным и масштабным построением. Вспомните каватину Князя из «Русалки» Даргомыжского или каватину Владимира Игоревича из «Князя Игоря» Бородин.

Ариетта (по-итальянски *arietta* – маленькая ария) невелика по размерам. Она напоминает скорее ариозо, но отличается от него более простой, похожей на песенную, мелодией.

АРПЕДЖИО. Что такое аккорд вы, наверное, уже прочли, если не знали этого раньше. Когда звуки аккорда берут не одновременно, а поочередно, то и получается арпеджио. Называется этот способ исполнения аккордов итальянским словом *arpeggio* (правильнее

его произносить – арпеджо), что в переводе означает – как будто на арфе, потому что именно для арфы он наиболее характерен. Вы, наверное, не раз слышали нежные переливы арпеджио в исполнении арфы. А в музыкальной школе начинающие пианисты развивают технику, играя арпеджио наряду с обязательными гаммами.

В нотах арпеджио обычно обозначается волнистой вертикальной чертой, поставленной перед аккордом. Если нужно исполнить арпеджио (или еще говорят – арпеджиато) ряд аккордов, в нотах рядом с этими аккордами просто пишут итальянское слово – *arpeggio*. Изредка записывают арпеджио маленькими нотками, которые затем слиговываются – соединяются дугами с основными нотами аккорда.

На струнных смычковых инструментах вообще все аккорды играют только арпеджиато. Эти инструменты устроены так, что одновременно можно вести смычок только по двум соседним струнам. Если же нужно захватить еще и третью, или все четыре, то музыканту приходится «пробежаться» по ним смычком – звуки возникнут не вместе, хотя и очень быстро один за другим.

АРТИСТ. Французское слово *art* означает искусство, производное от него *artist* переводится на русский язык, как художник. Но русское понятие «артист» не совсем ему соответствует. Термин «артист» гораздо шире. Он употребляется по отношению к музыкантам, как певцам, так и инструменталистам. И если певца, прекрасно играющего свою роль в оперном спектакле, можно назвать с похвалой поющим актером, то скрипача или флейтиста ни при каких обстоятельствах актером не назовешь. Артисты цирка, эстрады, различных музыкальных жанров и, конечно, драматические – все они объединяются этим словом, имеющим у нас оттенок признания мастерства, художественного совершенства.

АРФА. Много веков насчитывает история арфы – одного из древнейших музыкальных инструментов. Появилась она еще на заре человеческой цивилизации и стала прародительницей всех струнных инструментов.

Было это, возможно, так: однажды, натягивая тетиву лука, охотник заметил, что она издает нежный мелодичный звук. Он проверил свое впечатление, и звук понравился еще больше. Тогда он решил натянуть рядом еще одну тетиву, покороче, – и получи-

лось уже два музыкальных звука различной высоты. Стало возможным сыграть простенькую мелодию. Это было великое открытие: возник первый струнный щипковый инструмент.

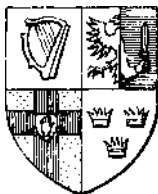
Шли годы, десятилетия, века. К прежним струнам прибавлялись все новые и новые; но музыкальный инструмент продолжал иметь форму лука. Его держали в руках и играли, перебирая пальцами струны. Арфу любили в Древнем Египте, в Финикии и Ассирии, в Древней Греции и Риме. В средние века арфа получила огромное распространение в Европе. Особенно славились ирландские арфисты, которые исполняли свои сказания – саги – под аккомпанемент маленькой переносной арфы. Ее изображение даже вошло в национальный герб Ирландии.



ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ
(ДВОЙНОЙ ГОБОЙ, ЛЮТНЯ И АРФА).
ФРАГМЕНТ НАСТЕННОЙ РОСПИСИ.
ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Сейчас арфа используется и как солирующий инструмент, и как один из инструментов оркестра. Звучит арфа очень поэтично. Композиторы используют ее, когда нужно создать фантастические образы, картины спокойной мирной природы, имитировать звуча-

ние народных струнных инструментов.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГЕРБ
ИРЛАНДИИ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ АРФЫ

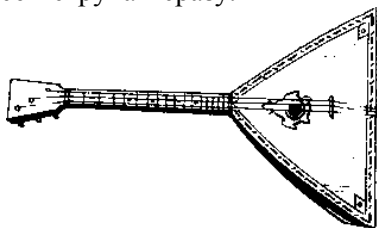
Очень часто арфа солирует в балетах.

Б

БАЛАЛАЙКА. Не одну сотню лет известна на Руси балалайка. В

XVIII и XIX веках была она, пожалуй, самым распространенным народным инструментом. Под нее плясали во время праздников, пели песни. Про нее складывали сказки.

Балалайка – струнный щипковый инструмент, родственница гитары, лютни, мандолины. У нее деревянный треугольный или полусферический корпус и длинный гриф, на которых натянуто три струны. На шейке грифа навязаны жилы на таком расстоянии друг от друга, что, нажимая между ними струны, можно извлечь звуки гаммы. Жилы эти называются ладами. Извлекается звук щипками или так называемыми бряцаниями – ударом указательного пальца по всем струнам сразу.



БАЛАЛАЙКА

Более ста лет тому назад на балалайку обратил внимание любитель музыки и театра Василий Васильевич Андреев. Андреев решил балалайку усовершенствовать. Балалайки большие и маленькие, которые в зависимости от размера получили название пикколо, прима, секунда, альт, бас и контрабас.



БАЛАЛАЕЧНИК.
ФРАГМЕНТ РУССКОГО ЛУБКА, XIX В.

Сейчас русская балалайка известна во всем мире.

БАЛЕТ.

Французское слово «ballet» произошло от итальянского balletto – танец. Вот уже три века этим словом называют спектакль, в котором соединились музыка и танец, драматическое и изобразительное

искусство.

Французское название и его итальянские корни не случайны, Балет возник в эпоху Возрождения в Италии. Издавна любили там веселые танцевальные сценки, исполнявшиеся на карнавале. Постепенно они и превратились в самостоятельные танцевальные спектакли.

Во Франции эпохи абсолютизма расцвел придворный балет – пышное и торжественное зрелище, в котором принимали участие король, королева и придворные. Конечно, до балета в нашем понимании было еще очень далеко: ведь танцоров никак нельзя было назвать профессионалами! Во второй половине XVII века великий французский комедиограф Мольер написал несколько комедий балетов – «Брак поневоле», «Мещанин во дворянстве» и др., – музыку к которым создал замечательный композитор Люлли. Он же был и балетмейстером. А исполняли комедии-балеты актеры труппы Мольера. Правда, профессиональными танцовщиками они еще не были, но уж актерами-то были вполне профессиональными. В дальнейшем французские балетмейстеры, среди которых появились выдающиеся мастера, создали специальный «хореографический язык», которым классический балет пользуется до сих пор.

В России балет распространился в XVIII веке. В придворных и крепостных театрах выступали прекрасные танцовщицы, пленявшие своим искусством самых взыскательных ценителей. А в XIX и XX веках ни одна страна не может сравниться с Россией. В ней существуют непревзойденные балетные труппы. В ней возникли балеты П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Р. Щедрина, А. Петрова, Б. Тищенко, К. Караева, А. Эшпая и др.

В современном балете, наряду с классическими танцевальными элементами, широко применяются движения, заимствованные из гимнастики и акробатики. Употребленные уместно и тактично, они чрезвычайно обогащают старинное искусство, омолаживают его, делают современным,

БАЛЛАДА. Наверное, вы читали это стихотворение Лермонтова:

По синим волнам океана.	И молча в открытые люки
Лишь звезды блеснут в небесах,	Чугунные пушки глядят,
Корабль одинокий несется,	
Несется на всех парусах.	Не слышно на нем капитана,

Не гнутся высокие мачты, Не видно матросов на нем;
Но скалы и тайные мели,
На них флюгера не шумят, И бури ему нипочем.

Дальше идет рассказ о том, как корабль пристаёт к пустынному острову. Император является из гроба и держит путь во Францию.

Называется это стихотворение «Воздушный корабль». Это баллада.

Длинна и сложна история жанра баллады. Самое это слово произошло от итальянского ballare – плясать. Когда-то очень давно балладами назывались плясовые песни.

В средние века баллады превратились в песни повествовательного склада. Их исполняли под аккомпанемент какого-нибудь инструмента. Рассказывалось в них о разных исторических событиях, о народной жизни, о рыцарских подвигах, о разбойничьих набегах...

А в XIX веке баллада родилась заново в профессиональном искусстве. Она стала литературно-поэтическим жанром. К ней обращались поэты-романтики разных стран – И.В. Гете и В. Гюго, Г. Гейне и А. Мицкевич, а также такие великие русские поэты, как В. Жуковский, А. Пушкин, М. Лермонтов.

Баллада – это повествование. Но повествование не простое. Непременно должны в нем присутствовать элементы фантастики. За внешне спокойной формой всегда скрыт большой внутренний драматизм. Прочитайте «Воздушный корабль», и вы почувствуете это.

А потом баллада снова обрела музыку. Вслед за поэтами к ней стали обращаться композиторы. «Лесной царь» Шуберта, «Ночной смотр» Глинки, «Забытый» Мусоргского – большие вокальные произведения, использующие тексты стихотворных баллад и сохраняющие их основные особенности.

Композиторы стремились передать в музыке развитие сюжета баллады и нередко наделяли ее чертами изобразительности. Например, в аккомпанементе баллады Шуберта «Лесной царь» явно слышен ритм стремительной скачки.

А далее появились и инструментальные, не связанные со словом баллады. Первым стал сочинять такие баллады польский композитор Фридерик Шопен. Современники считали, что две из его четырех фортепианных баллад навеяны стихотворными балладами Адама Мицкевича – «Конрадом Валленродом» – повествованием о

героическом подвиге и гибели за отчизну и «Свитезянкой» – преданием о русалках, живущих на берегу озера Свитязи. "

Замечательную; балладу для фортепиано написал и норвежский композитор Эдвард Григ. Он никогда не объяснял ее содержания, но самый склад музыки говорит о том, что его баллада – рассказ о Норвегии, о ее прошлом, о временах легендарных походов викингов, о ее природе... Современные зарубежные и советские композиторы также часто пишут баллады для голоса, хора или различных инструментов. Многие из вас, наверное, слышали «Балладу Витязя» из симфонической кантаты Ю.А. Шапорина «На поле Куликовом», «Балладу о солдате» В.П. Соловьева-Седого, а некоторые, может быть, играли очень красивые, драматичные баллады Н.П. Ракова для фортепиано.

БАНДА – см. *Оркестр*

БАРИТОН. Отважный тореадор Эскамильо в опере Бизе «Кармен», мятежный Демон в опере Рубинштейна, Евгений Онегин в опере Чайковского, Валентин в «Фаусте» Гуно, Риголетто в опере Верди... Сколько совершенно разных оперных партий, разных по характеру ролей! И все они написаны для баритона – мужского голоса, среднего по регистру между басом и тенором.

Греческое слово *barytonos* означает тяжелый. Такое название дано полюсу не случайно. Певцы, обладающие красивым, насыщенным баритоном, обычно исполняют партии мужественного характера. Если вы помните хотя бы одного из перечисленных оперных персонажей, то можете сразу представить себе звучание баритона.

Многим, наверное, знакомо имя Георга Отса. Этот замечательный эстонский певец-баритон выступал и в опере, и в концертах с исполнением романсов, пел советские и народные песни. Сохранился на телеэкранах фильм «Мистер Икс» по оперетте Кальмана, в котором Отс играет главную роль, Баритон у Муслима Магомаева, у солиста большого театра Евгения Кибкало. Одним из самых знаменитых баритонов мира был прославленный итальянский певец Тита Руффо.

Диапазон баритона от *ля-демень* большой октавы до *ля-бемоль* первой октавы.

БАРКАРОЛА. Итальянское слово «*barka*» означает лодка. Производное от него – баркарола – песнь лодочника. Возможно, кто-нибудь

удивится: зачем это песням, которые поют лодочники давать особое название! Ведь они могут петь то же, что и все... А вот и нет. Песни эти – необычные, как необычны и лодочники, их исполняющие.

Баркарола родилась в чудесном итальянском городе Венеции. Построенная на многочисленных островах, Венеция почти совсем не имеет улиц. Вместо них город прорезают каналы. Прямо в каналы отворяются двери домов, к ступенькам привязаны длинные черные лодки – гондолы. В таких лодках, бесшумно скользящих по бесконечным лентам каналов, и рождались баркаролы – песни лодочников-гондольеров. Эти песни плавны и певучи, в аккомпанементе – мерное покачивание в своеобразном ритме, словно от набегающих одна за другой волн.

Композиторам полюбился мягкий песенный ритм баркаролы (иногда ее называют *гондольера*), и вот вслед за венецианскими народными песнями появились баркаролы, созданные композиторами разных стран, баркаролы вокальные и фортепианные. У Мендельсона мы находим баркаролу в его «Песнях без слов», у Чайковского – в сборнике «Времена года», это пьеса «Июнь». Баркаролы писали Глинка, Шопен, Рахманинов, Лядов. А из вокальных баркарол самая известная и самая необычная написана Римским-Корсаковым. Это «Песнь Веденецкого гостя» в опере «Садко». В старину на Руси Венецию называли Веденец, и для венецианского гостя – композитор сочинил арию в ритме и характеренародной венецианской песни, баркаролы.

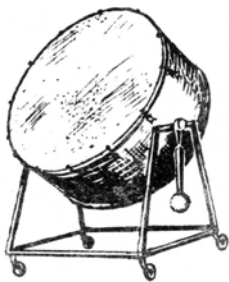
БАНДУРА – см. *Кобза*.

БАРАБАН. Это очень древний и очень распространенный инструмент. Его предок – простая каменная или деревянная колотушка, которой пользовались еще первобытные люди. Однако со временем они заметили, что звук становится более гулким, если бить не по сплошному дереву или камню, а по полому сосуду. И тогда стали на сосуд или какой-то обруч натягивать звериные шкуры.

Если вам случалось видеть африканские или восточные пляски, то вы, наверное, помните, что в них барабан – одно из «главных действующих лиц». Он сопровождает пляску прихотливым, капризно меняющимся ритмом. В некоторых африканских странах барабан и сейчас используют в качестве «телефона»: барабанная дробь далеко разносится в воздухе, передавая условным языком

важные сведения, предупреждая об опасности.

БОЛЬШОЙ ОРКЕСТРОВЫЙ БАРАБАН



Две разновидности барабана – большой барабан и малый барабан – уже давно являются полноправными членами симфонического и духовного оркестров. Они входят в группу ударных инструментов. Звук барабана не имеет определенной высоты, поэтому записывают его не на нотном стане, а на так называемой «нитке» – одной линейке, на ко-

торой отмечен только ритм.

Большой барабан звучит мощно. Его звук напоминает то раскаты грома, то отдаленные пушечные выстрелы. В оперном и симфоническом оркестрах его используют иногда в изобразительных целях.

Малый барабан – военный, походный инструмент. Однако он может стать даже солистом симфонического оркестра.

БАС. «Ты придешь, моя заря, взгляну в лицо твое...» Вы читаете эти слова, и в воображении возникает мелодия, широкая, как родные русские просторы, печальная и мужественная. Это ария Ивана Сусанина из оперы Глинки. Партию Сусанина – простого русского крестьянина, героя, отдавшего жизнь за родину, композитор поручил басу.

Бас – самый низкий из всех голосов (итальянское слово *basso* – низкий). Множество великолепных оперных партий написано для этого голоса. Владимир Галицкий (высокий бас) и Кончак (низкий) в «Князе Игоре» Бородина, Фарлаф в «Руслене и Людмиле» Глинки, дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Кутузов в «Войне и мире» Прокофьева... Только из этого перечисления ясно, какие богатые возможности таит в себе бас, какие разнообразные характеры от возвышенно героического до ярко комедийного может он воплотить.

Имя знаменитого певца-баса знают, без сомнения, все. Это Федор Иванович Шаляпин. Голос его – высокий бас – был исключительным по красоте, богатству и мягкости тембра. Благодаря очень большому диапазону голоса, Шаляпин иногда исполнял и партии, написанные для баритона, и создал незабываемую галерею

оперных героев: Ивана Сусанина, Бориса Годунова, Демона, Мефистофеля и многих других.

Прославились и такие советские певцы-басы как А. Пирогов, М. Михайлов, И. Петров, Б. Гмыря. А сейчас можно назвать солиста Большого театра Е. Нестеренко: с огромным успехом выступал он в разных странах, в том числе и на сцене знаменитого миланского оперного театра «Ла Скала».

Существует особый, самый низкий вид басов, так называемые басы-октависты, который встречается только в русских хорах. Диапазон басов от *фа* большой октавы до *фа* первой.

БАС-КЛАРНЕТ – см. *Кларнет*.

БАСОВЫЙ КЛЮЧ – см. *Ключ*.

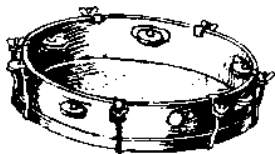
БАЯН – см. *Гармоника*.

БЕКАР – см. *Альтерация*.

БЕМОЛЬ – см. *Альтерация*.

БУБЕН. Один из ударных инструментов, пришедший в симфонический оркестр в XIX веке, бубен был известен еще в странах Древнего Востока. Потом он стал народным инструментом в Италии и Испании. Ни один танец не обходился без его сопровождения. И в симфоническом оркестре он аккомпанирует восточным, цыганским, испанским и итальянским пляскам. Бубен звучит в Итальянском каприччио Чайковского, в Испанском каприччио

Римского-Корсакова, в цыганской пляске из «Кармен» Бизе... **БУБЕН**



Бубен – инструмент с неопределенной высотой звука. Это обруч с погремушками – маленькими металлическими тарелочками, вставленными в отверстия обруча. С одной стороны на обруч натянута кожа, с другой иногда прикреплены струны с бубенчиками. Играют на бубне, потряхивая его или ударяя по коже и обручу.

БУКВЕННОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ ЗВУКОВ. Вы, конечно, знаете, как называются семь основных звуков: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Однако названия эти появились позднее, чем буквенные. Латинские буквы начали применять в Европе для обозначения звуков с X века. При этом самый низкий из употреблявшихся тогда в пении звуков – *ля* – стали называть первой буквой латинского алфавита – *А*. В восходящем порядке звуки рас-

полагались так: А (*ля*), В (*си-бемоль*), С (*до*), В (*ре*), Е (*ми*), Е (*фа*), О (*соль*). Когда же появилась необходимость петь не только *си-бемоль*, но и более высокий звук *си*, его назвали следующей буквой – Н.

Для обозначения альтерированных звуков стали применять слоги *is* (повышение на полтона) и *es* (понижение). Таким образом, звук *до-диез* в буквенном обозначении *cis*, а *ре-бемоль* – *des*; звук *соль-дубль-диез* – *gis*, а *соль-дубль-бемоль* – *geses*. Исключение составляют *ми-бемоль*, *ля-бемоль* и *си-бемоль*. Они, соответственно, обозначаются через *es*, *as* и *b*. С буквенными обозначениями можно встретиться, слушая концерт; часто исполняемое произведение объявляют так: Соната *cis-moll*, Полонез *As-dur*, Мазурка *a-moll*... *Dur* здесь означает мажор, *moll* – минор. Таким образом, *cis-moll* – до-диез минор, *As-dur* – ля-бемоль мажор. При буквенном обозначении мажорные тональности принято писать с заглавной буквы, а минорные – со строчкой.

В

ВАЛТОРНА. Немецкое *Waldhorn* – лесной рог. Таков дословный перевод названия этого инструмента. Предком валторны был охотничий рог, в который трубили, когда нужно было подать сигнал во время охоты или какого-нибудь торжественного события, объявить сбор войска. Для того чтобы звук был слышен на далеком расстоянии, рог стали удлинять, а чтобы играть было удобно, его приспособились «скручивать». К одному витку прибавился второй, третий. Так и возникла валторна. В 1664 году французский композитор Жан Батист Люлли впервые ввел валторну в оперный оркестр, а затем она вошла и в симфонический.

Валторна относится к группе медных духовых инструментов. Она играет в оркестре очень важную роль. Звук ее мягкий, благородный. Валторна может хорошо передать и грустное, и торжественное настроение, может звучать и насмешливо, язвительно. Диапазон ее весьма широк: от *си* контроктавы до *фа* второй октавы.

ВАЛЬС – см. *Танец*.

ВАРИАЦИИ. Быть может, вам случалось когда-нибудь слышать

Фортепианную балладу Грига. Начинается она с мелодии суровой и скорбной, похожей на народную песню-думу. А потом эта мелодия появляется еще много раз, но каждый раз – в новом обличье: то, как взволнованный монолог, то как эпическое сказание, то в виде причудливого скерцо, то в характере траурного шествия.

Форма, в которой сочинил Григ свою балладу, называется вариации или, точнее, тема с вариациями.

Латинское слово *variatio* означает изменение. В музыке вариациями называется такое произведение, в котором основная мелодия повторяется много раз, но в ином характере. Иногда меняется только ее сопровождение, но чаще – и она сама, ее ритм, темп, отдельные обороты.

Форма вариаций родилась в XVI веке. Тогда возникли две разновидности полифонических вариаций – *пассакалья* и *чакона*.

В *пассакалье* – произведении величественного характера, тема не меняется. Она все время мерно и величаво звучит в самом нижнем, басовом голосе, в то время как в верхних голосах появляются и развиваются новые самостоятельные мелодии. Пассакальи писали многие композиторы XVII и XVIII веков, в том числе И. С. Бах. В наше время к старинной форме пассакальи часто обращался Д.Д. Шостакович (например, в четвертой части Восьмой симфонии, третьей части Первого скрипичного концерта).

Чакона похожа на пассакалью. Это тоже полифонические вариации. Но в чаконе тема, оставаясь неизменной, звучит не только в басу: она «путешествует» по разным голосам, появляясь то в верхних, то в средних, то в нижних. Широкой известностью пользуется Чакона Баха для скрипки соло. Играют ее и в переложении для фортепиано или органа.

В XIX веке форма вариаций получает большое распространение. В так называемых строгих вариациях тема изменяется не очень сильно: усложняется аккомпанемент, в мелодии появляются новые звуки, украшающие ее основной контур. Однако на всем протяжении пьесы сохраняется близкий начальному характер. Музыкальный образ обогащается, но остается узнаваемым.

В творчестве Р. Шумана и Ф. Листа, а позднее у С. В. Рахманинова, у многих современных композиторов тема в вариациях изменяется очень сильно. Такие вариации называются свободными, В них уже не один, а много разных, даже контрастных образов.

ВИОЛОНЧЕЛЬ. Так же как скрипка и альт, виолончель принадлежит к группе струнных смычковых инструментов. Она очень похожа на них, но значительно больше по размеру.



ВИОЛОНЧЕЛЬ

Звук виолончели густой, сочный и певучий. По тембру он напоминает человеческий голос и больше всего – баритон. Виолончели прекрасно удаются широкие напевные мелодии. В них ярче всего раскрываются богатые возможности инструмента, его красивый благородный тембр. Но и виртуозные произведения вполне доступны этому инструменту.

ВИРТУОЗ. По-латыни *virtus* – доблесть, талант. Однако в музыке производное от него определение приобрело значение специфическое. Виртуозами называют музыкантов-исполнителей, в совершенстве владеющих техникой своего инструмента. Виртуозы-певцы не боятся никаких трудностей и могут исполнять любые фиоритуры: так от итальянского слова *fiortura* – цветение – называются «украшения» вокальной мелодии. Произведения, технически очень сложные, изобилующие трудными пассажами, называются виртуозными.

В середине XIX века в определении «виртуоз» появился критический оттенок. Дело в том, что в это время увлечение виртуозностью стало очень сильным. Многие пианисты, скрипачи старались, во что бы то ни стало щегольнуть своей техникой, часто забывая о выразительности музыки, о ее содержании. С такими поверхностными виртуозами боролись передовые музыканты – Лист, братья Рубинштейны, Паганини.

ВНУТРЕННИЙ СЛУХ – см. *Слух*.

ВОКАЛИЗ. Льется прекрасная и грустная мелодия. Ее поет женский голос. Поет без слов, но ясно, что это – рассказ о чем-то очень дорогом и близком. Это «Вокализ» Рахманинова.

Слово вокализ происходит от латинского *vocalis* – звучащий, поющий. Так называют пьесы для голоса без слов. Кроме рахманиновского, известен вокализ М. Равеля, который имеет еще название

«Хабанера», так как написал в характере этого танца. По существу вокализом является и такое крупное произведение, как Концерт для голоса с оркестром Р. Глиэра.

Есть у этого термина и более специальное значение. Так называются упражнения для голоса, необходимые для его развития и освоения различных технических приемов. Существуют целые сборники таких вокализов-упражнений. Их знают певцы, но на эстраде они никогда не исполняются.

ВОКАЛИСТ. От латинских слов *vox* (голос) и *vocalis* (звучащий) произошли многие музыкальные термины: вокальная музыка, вокализ, вокал. Вокалистом называют певца, но не каждого, а лишь того, кто прошел специальную школу пения и умеет хорошо владеть голосом.

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА. Вы включаете радио и слышите эстрадную песню. Повернули ручку настройки; теперь звучит какое-то хоровое произведение, а на соседней волне, кажется, транслирует оперу... Все это – вокальная музыка (от латинского *vocalis* – звучащий, поющий), то есть музыка, предназначенная для пения с аккомпанементом музыкальных инструментов или без сопровождения, соло, в ансамбле или хором. К вокальной музыке относятся песни, романсы, хоры, кантаты, оратории и, наконец, оперы. Обо всех этих жанрах вы можете прочесть в рассказах, им посвященных.

ВОЛЫНКА.



ВОЛЫНЩИК.
РИСУНОК С ГРАВЮРЫ
НЕМЕЦКОГО ХУДОЖНИКА
ГАНСА БЕХАМА, 1546 г.



ВОЛЫНКА

Волянка – духовой инструмент, притом очень своеобразный. Ее отличительная деталь – мех, то есть воздушный резервуар из кожи или пузыря. В мех вставлены несколько трубок. Одна из них – с отверстиями, как у любого деревянного духовного инструмента. На ней исполняют мелодию. Другая трубочка, маленькая, служит для нагнетания воздуха: исполнитель дует в нее или приспособли-

вает к ней маленькие меха, похожие на кузнечные. Все остальные трубки – их может быть от одной до нескольких – сопровождают мелодию непрерывным звучанием, соответственно, одного, двух или нескольких звуков, не изменяющихся по высоте. Таким образом, мелодия на волынке всегда звучит в сопровождении неизменного аккомпанемента.

На волынке играют, как правило. На открытом воздухе, так как звук ее сильный, пронзительный. Ею сопровождают исполнение народных танцев. В Шотландии есть военные оркестры волынщиков. Музыканты играют в своих национальных костюмах – коротких клетчатых юбочках.

ВУНДЕРКИНД. В истории музыки время от времени, как яркие звезды на небосклоне, появлялись удивительные музыканты. Со всем еще маленькие дети, лет восьми – десяти, а иногда даже меньше, они давали сольные концерты и поражали слушателей силой своего музыкального таланта. Называли этих маленьких музыкантов чудо-детьми (по-немецки – Wunderkind).

Таким вундеркиндом был Моцарт. В возрасте шести – восьми лет он вместе со своей старшей сестрой Наннерль объездил всю Европу, выступая с исполнением музыки на клавире и скрипке соло, играя произведения других композиторов и свои собственные, исполняя заранее выученные пьесы и импровизируя прямо на концерте на темы, данные кем-то из публики.

Вундеркиндом был и Ференц Лист. Конечно, дарование его не сравнимо с моцартовским, но и он еще в детстве покорял слушателей виртуозной и не по годам зрелой игрой на фортепиано.

Имена эти знает весь мир. Из вундеркиндов они превратились в крупнейших музыкантов своего времени,

В прошлом веке на вундеркиндов возникла мода. Детей начинали учить музыке в раннем детстве, а если видели значительные успехи, начинали форсировать занятия и спешили выпустить «чудо-ребенка» на эстраду: завоевывать популярность и, конечно, зарабатывать деньги удачливым родителям и предприимчивым антрепренерам. В конце XIX века афиши многих городов Европы буквально пестрели именами вундеркиндов, от которых ждали повторения чуда Моцарта, Но второго Моцарта не появилось. Больше того, вырастая, лишь немногие из бывших вундеркиндов смогли остаться на уровне своей детской популярности.

Прекрасно написала об этом Софья Васильевна Шостакович, мать композитора, которая была его первой учительницей музыки: «Мы, родители, конечно, хорошо понимали и тогда [когда Д.Д. Шостаковичу было семь – восемь лет. – Л. М.], что сын наш достаточно музыкален для того, чтобы стать в будущем профессионалом-музыкантом... Но вместе с тем мы не спешили.



СЕМЬЯ МОЦАРТА
ДАЕТ КОНЦЕРТ,
РИСУНОК С ГРАВЮРЫ 1765 г.

Сказать правду, я не очень одобряю, когда юный неокрепший талант начинают всячески мучить ради того только, чтобы произвести сенсацию, выпустив на концертную эстраду маленькое нервное существо с громким именем «вундеркинд». На мой взгляд, очень и очень редко бывает, когда такой ранний музыкант впоследствии вырастает во что-нибудь действительно интересное. Большей частью, поражая зрелым не по возрасту мастерством в пять – шесть лет, он в тридцать представляет собой явление вполне заурядное, ибо творческие силы исчерпаны, организм устал, и человек преждевременно изжил себя».

В наше время никто не гонится за сенсациями. Дети в пять – шесть лет только начинают учиться музыке, а слово вундеркинд приобрело совсем иной оттенок: его употребляют чаще в ироническом смысле или просто в шутку.

ВЫСОТА ЗВУКА. Если малыша, – конечно, такого, который слышал раньше, как играют на рояле, видел вблизи клавиши, – попросить изобразить на инструменте птичку, то он начнет быстро перебирать клавиши на правой стороне клавиатуры, чтобы получить высокие звуки. Если же ему нужно показать рев медведя, он подвинется влево и станет нажимать самые низкие, басовые кла-

виши. Вот мы и назвали уже слова низкие, высокие, характеризующие одно из основных свойств звука. Свойство это – высота. На рояле особенно хорошо в ней разбираться: очень наглядно. Нажмите клавиши слева, то есть «внизу». Нижними нотами условились называть самые «густые» звуки, что ли. Они – словно фундамент звучания, на котором возводится все музыкальное здание. Продвигайтесь постепенно вправо или, как привыкли говорить музыканты, «вверх» по клавиатуре. Действительно, возникает ощущение подъема, восхождения, просветления. Вот вы и услышали нижние и верхние звуки, услышали разницу между ними. А теперь откройте крышку рояля. Вы увидите, что струны в нем не одинаковы. Вы, конечно, заметили, что у рояля своеобразная форма, похожая на крыло. В соответствии с этой формой расположены его струны – слева длинные, чем дальше вправо, тем короче. Кроме того, те из струн, которые соответствуют нижним звукам – толстые, обвитые так называемой канителью, а верхние – тонкие.

От длины и толщины струны и зависит высота звука, который на ней можно извлечь. Если попробовать сформулировать более общее правило, – то высота звука это результат частоты колебаний звучащего тела. А ведь частота и зависит от длины и толщины. Попробуйте натянуть нитку и дернуть ее пальцем: получится звук. А теперь сделайте то же с бечевкой. Услышали разницу?

Высота звука – это его физическое свойство. Она поддается измерению. Так, камертон (почитайте и о нем в этой книжке), издающий ноту *ля* первой октавы, дает четыреста сорок колебаний в секунду.

Вы, наверное, знаете, что человеческое ухо способно воспринять далеко не все звуковые колебания. Бывают звуки настолько высокие, что мы их не слышим, хотя некоторые животные их издают и, разумеется, воспринимают. Таким звукам соответствуют колебания свыше двадцати тысяч в секунду. Это уже область, называемая ультразвуком. Ультразвук используется в технике и медицине.

Некоторые композиторы сейчас начали применять очень низкие звучания, практически тоже не воспринимаемые человеческим ухом как звуки. Они возникают при колебаниях менее шестнадцати в секунду. Вы спросите, зачем их применять, если они все равно не слышны? Дело в том, что эти очень низкие колебания – они называются инфразвуком, – хотя и не слышны, но все же воспринима-

ются нами. Они воздействуют на нервную систему, на психику, создавая ощущение беспокойства, страха. Только пользоваться ими нужно крайне осторожно, иначе они могут даже стать причиной несчастья.

Высота звука записывается нотами на нотном стане. Для того, чтобы было удобно читать эти записи, изобретена система так называемых ключей. Об этом вы можете прочесть в рассказах «Нота» и «Ключ», найдя их в книжке далее, по алфавиту.

Г

ГАММА – см. *Лад*.

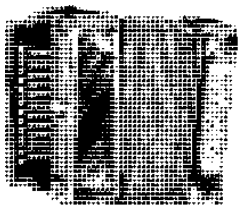
ГАРМОНИКА.

Только взял боец трехрядку,
Сразу видно – гармонист.
Для начала, для порядку
Кинул пальцы сверху вниз.
Позабитый деревенский
Вдруг завел, глаза закрыв,

Стороны родной смоленской
Грустный памятный мотив,
И от той гармошки старой,
Что осталась сиротой,
Как-то вдруг теплее стало
На дороге фронтовой.

Гармоника была изобретена в Берлине в 1822 году. Оттуда она очень быстро распространилась по всему миру. Вам, наверное, не приходило в голову, что она – родственница самого величественного музыкального инструмента – органа, а еще больше – фисгармонии, в названии которой вовсе не случайно есть тот же корень.

Все разновидности гармоники – тоже клавишно-духовые инструменты. Только у **аккордеона** с одной стороны, а у баяна с обеих клавиши не такие, как на рояле, органе и фисгармонии, а в виде кнопок. Мехи у гармоники приводятся в действие вручную.



ГАРМОНИКА ДВУХРЯДНАЯ

Разновидностей гармоники очень много: венская двухрядная, русские – тальянка, ливенка, тульская, саратовская, и, наконец, **баян** и **аккордеон**. Отличаются друг от друга они размерами, расположением клавиш и кнопок, количеством рядов

кнопок (отсюда названия двухрядка, трехрядка).

Особенность гармоник еще и в том, что в отличие от других клавишных инструментов, у нее нажатием одной клавиши-кнопки для левой руки извлекается не один звук, а целый аккорд. Это делает более легким исполнение простых музыкальных произведений – песен, танцев, но делает невозможным исполнение классической музыки: ведь в ней аккомпанемент никогда не ограничивается простыми аккордами, а создать гармонику со всеми аккордами, которые могут встретиться в музыке, конечно, невозможно.

ГАРМОНИЯ.

В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.
В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный.
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речки тихоструйной.

Это, конечно, Пушкин. «Разговор книгопродавца с поэтом», из которого заимствованы приведенные строки, был впервые опубликован в виде предисловия к первой главе «Евгения Онегина». А вот начало пушкинского же стихотворения «Красавица»:

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей...

И еще один отрывок – слова Сальери из маленькой трагедии «Моцарт и Сальери»:

...Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

Почему здесь приведены столь разные стихи? Что в них общего? Одно только слово – гармония. Конечно, употреблено оно в разных значениях. Так что же оно означает?

Греческое слово *harmonia* переводится как созвучие, стройность, соразмерность. Именно в смысле стройности, соразмерности, а значит и красоты, употребил это слово Пушкин в стихотворении «Красавица». В

первом цитированном отрывке значение слова иное: под гармонией подразумевается поэзия как искусство в стройных, соразмеренных формах выражать владеющие поэтом мысли и чувства.

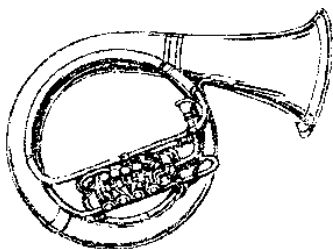
Близко к этому и значение, которое вкладывает в слово гармония Сальери в маленькой пушкинской трагедии. Недаром далее Моцарт произносит тост:

...за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

Только речь здесь идет уже не о поэзии, а о музыке. Но вспомните, как говорит Сальери: «Поверил я алгеброй гармонию...». В этой фразе заключен, благодаря слову алгебра, еще один смысл: научного, исследовательского подхода к искусству. И тогда возникает еще одно значение гармонии – как специального термина, определяющего одно из выразительных средств музыки. Это выразительное средство основано на объединении звуков в созвучия и последовательности созвучий.

С течением времени менялся характер и особенности всех музыкальных выразительных средств, в том числе и гармонии. Поэтому при ее изучении говорят о различных стилях – гармонии классической и романтической, гармонии джазовой и т. д. Кстати, этим же словом определяется и учебная дисциплина, которая изучает законы построения и взаимосвязи аккордов.

ГЕЛИКОН. Его, большого, широченным раструбом выглядывающего из-за плеча музыканта, вы можете видеть на военных парадах или по телевизору, когда духовой оркестр, печатая шаг, играет бодрый марш, или во время встречи почетных гостей принимает участие в торжественной церемонии.



ГЕЛИКОН

Геликон – самый низкий, по звучанию медный духовой инструмент, – применяется только в военных оркестрах. По звучанию он соответствует тубе и в симфоническом оркестре не нужен. А трубка геликона (название его происходит от греческого helix – витой, изогнутый) свернута так,

что его можно надеть на себя: просунув в отверстие между витками голову и правую руку, музыкант, таким образом, вешает его на левое плечо. Играют на нем и стоя в военном строю, и на марше, и даже верхом на коне.

ГИМН. Каждый день, когда заканчиваются радиопередачи, вслед за последним ударом Кремлевских курантов звучит величавая и торжественная мелодия – Гимн Советского Союза, написанный композитором А.В. Александровым на слова С. Михалкова и Г. Эль-Регистана. Звучанием гимна начинается и завершается день нашей Родины.

Гимн исполняется во всех торжественных случаях. Это музыкальный символ Союза Советских Социалистических Республик. Союзные республики имеют свои гимны.

Греческое слово «гимн» означает торжественную хвалебную песнь. Когда-то в глубокой древности так назывались песнопения, которые слагали в честь богов и героев. Шли века, и хвалебные песни становились другими. Содержанием гимна стало прославление благородной и возвышенной идеи.

Во время французской буржуазной революции конца XVIII века родился вдохновенный гимн восставших французов – «Марсельеза». Сейчас это государственный гимн Франции, В героические дни Парижской коммуны возник текст «Интернационала» (его написал Эжен Потье). Музыка «Интернационала» была создана в 1888 году Пьером Дегейтером).

Композиторами разных стран написано много произведений гимнического характера, то есть произведений торжественных, воспевающих определенную идею или событие. Иногда это самостоятельные произведения, как, например, «Гимн демократической молодежи» А. Новикова на слова Л. Щшанина. Иногда – части крупных произведений – оперы, оратории, даже балета. Всем, наверное, знаком величественный гимн «Славься» из оперы Глинки «Иван Сусанин». А в балете Глиэра «Медный всадник» есть «Гимн великому городу» – Петербургу.

В характере гимна создан и заключительный хор Девятой симфонии Бетховена, написанный на текст оды Шиллера «К радости» и прославляющий всемирное братство людей.



СЕМИСТРУННАЯ ГИТАРА



ЭЛЕКТРОГИТАРА

Из Испании гитара распространилась по всей Европе. Ее полюбили в Италии и Германии, Франции и России... Потом она переплыла океан и оказалась в Америке.

Гитара – струнный щипковый инструмент. По форме она напоминает струнные смычковые, но отличается от них количеством струн и способом игры. Гитары бывают шести- и семиструнные. Семиструнная гитара, наиболее удобная для вокального аккомпанемента, получила наибольшее распространение в России. В Испании была распространена шестиструнная гитара. Она же стала и сольным инструментом. Многие крупные композиторы превосходно владели гитарой и с удовольствием писали для нее.

Еще одна разновидность этого инструмента – гавайская гитара. Она имеет шесть струн, под которыми натянута кожа. Играют на ней специальной пластинкой – плектром. В отличие от звонкого тембра других гитар, у гавайской мягкий, тянущийся, чуть гнусавый звук.



ДУЭТ ГИТАРИСТОВ
С ГРАВЮРЫ XIX В.

ГОБОЙ. Один из деревянных духовых инструментов гобой, вернее его предок, появился в глубокой древности. Еще в Индии в XII

– VII веках до новой эры был духовой инструмент оту. Его среднеазиатская родственница зурна, которую считают непосредственной предшественницей гобоя, и сейчас широко распространена в Средней Азии и на Кавказе. Греческий авлос, изображения которого вы могли видеть на древних музейных вазах и без которого не обходился в Древней Греции ни праздник, ни пир, тоже предок гобоя, как, впрочем, и старая (но значительно более молодая, чем авлос) русская свирель.

В Европу гобой пришел с Ближнего Востока, и в XVII веке стал постоянным участником оперного оркестра.

Диапазон гобоя – от *си*, а у некоторых инструментов *си-бемоль*, малой октавы до *фа* третьей октавы. Как и у других деревянных инструментов, тембр у гобоя в разных регистрах неодинаков. Нижние его звуки довольно грубы и резки; средние – насыщенные, с немного гнусавым оттенком; высокие – пронзительные. Средний и высокий регистры гобоя композиторы используют наиболее часто.

На гобое труднее, чем на флейте, играть подвижные, технически сложные музыкальные эпизоды. Но протяжные мелодии звучат на нем ярко и выразительно. Очень хорошо передает гобой мечтательное, задумчивое настроение, помогает рисовать картины сельской природы. Вспомните: в сцене письма Татьяны в опере Чайковского «Евгений Онегин» на словах «...Проснулось все и солнышко встает. Пастух играет...» звучит наигрыш гобоя, подражающий звучанию пастушьего рожка.



ГОБОЙ

Гобою поручено начало второй части Четвертой симфонии Чайковского – задумчивый, грустный напев. Два гобоя играют мелодию Танца маленьких лебедей в «Лебедином озере». А вот Прокофьев в своей симфонической сказке «Петя и волк» поручил гобою в низком регистре изобразить утку, громко кричащую и неуклюже переваливающуюся с боку на бок.

Самый близкий родственник гобоя – *английский рожок*, появившийся в первой половине XVIII века. Иначе его называют альтовым гобоем.

Английский рожок больше гобоя и звучит на квинту ниже. Звук его более меланхолический, «лениво-мечтательный» по определению Римского-Корсакова. Английский рожок умеет подражать восточным инструментам, поэтому Бородин написал для него одну из тем симфонической картины «В Средней Азии». Но вместе с тем ему поручают такие напевные мелодии, как во вступлении к ариозо Лизы «Откуда эти слезы» из «Пиковой дамы» Чайковского. А в «Фантастической симфонии» Берлиоза и увертюре к опере Россини «Вильгельм Телль» английский рожок имитирует звучание рожка альпийских пастухов.

В симфонических оркестрах обычно бывают два гобоя и один английский рожок.

ГОЛОС Вы, наверное, думаете: «Что такое голос, объяснять не надо – это знает всякий» Так? Но слово это имеет не одно значение, да и голоса бывают разные.

Звук голоса возникает так же, как любой музыкальный звук, извлекаемый на духовом инструменте. Воздух, которым мы дышим, выходит из легких через дыхательное горло в гортань. В гортани у человека находятся голосовые связки. Под давлением выдыхаемого воздуха они начинают колебаться, и слышится звук.

В каждом музыкальном инструменте есть резонатор. У человека роль резонатора играют полость рта и носа (это называется – головной резонатор), но, кроме того, и грудь (грудной резонатор). Вы слышали, наверное, выражение – грудной голос.

Высота человеческого голоса зависит от величины голосовых связок – их длины и толщины. От особенностей их строения зависит и тембр – индивидуальная окраска звука, по которой мы различаем голоса знакомых нам людей.

Певческие голоса, вы, конечно, это знаете, бывают разные – высокие, низкие и средние. Мужские голоса разделяются на тенор, баритон и бас, женские – это сопрано, меццо-сопрано и контральто. А у детских певческих голосов только две группы – сопрано и альт (в хоре мальчиков высокие голоса называются дискантами). Обо всех голосах вы можете прочесть на страницах этой книжки – каждому посвящен отдельный рассказ.

В музыке существуют и другие понятия, связанные со словом «голос». Вам, наверное, приходилось слышать: двухголосная инвенция, трехголосная fuga, четырехголосное изложение. В этом случае под

голосом подразумевается мелодия, входящая в музыкальную ткань пьесы. Те же из вас, которые учатся в музыкальной школе, наверное, знают, что двухголосные инвенции – это такие пьесы, в которых в каждой руке звучит самостоятельная мелодия, а не мелодия и аккомпанемент, как в других пьесах. Трехголосные инвенции или фуги – это пьесы, в которых есть три самостоятельных мелодических голоса. Произведения с двумя и более самостоятельными голосами называются полифоническими. Вы можете прочесть о них в рассказах, посвященных полифонии, инвенции и фуге.

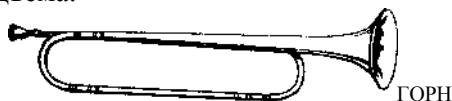
В полифонии существует понятие голосоведения – это движение каждого из голосов многоголосного, то есть полифонического произведения. Голосоведение подчиняется своим особым законам, которые должны изучать композиторы.

И еще одно понятие, связанное с этим же словом. Голосами называют партии отдельных инструментов в ансамблевых и оркестровых сочинениях. Вы можете услышать, например: «Нужно распisać партитуру по голосам». Это значит, что композитор отдает для исполнения партитуру, а переписчики должны выписать из нее всем исполнителям их партии: в оркестровом сочинении, например, написать столько партий скрипок, сколько в этом оркестре пультов скрипачей, столько раз написать партию контрабаса, сколько пультов контрабасистов и т. д.

ГОМОФОНИЯ — см. *Многоголосие*.

ГОНДОЛЬЕРА — см. *Баркарола*.

ГОРН. С чего начинается утро в пионерском лагере? Сонную тишину пререзают чистые, звонкие звуки пионерского горна, играющего сигнал подъема.

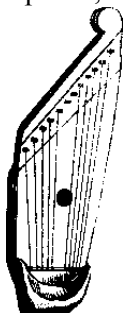


Горн (немецкое слово Horn означает рог) – родоначальник всех медных духовых инструментов. В оркестрах его сейчас не употребляют, так как играть на нем можно лишь самые простые мелодии, такие, как известные, наверное, всем пионерам сигналы подъема, общего сбора, отбоя и др. А вот как сигнальный инструмент горн успешно применяется и в пионерской жизни, и в армии.

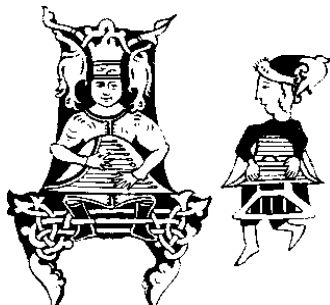
ГУСЛИ. Давным-давно появился на свет этот инструмент. Родился, подобно арфе, из натянутой струны лука. Только изменялся он по-другому: струны стали натягивать не на раму, а на деревянную доску, а потом, для получения лучшего резонанса, на плоский ящик со сторонами разной длины, соответствующими постепенно увеличивающейся длине струн.

Исполнитель-гуслияр клал свой инструмент на колени и, перебирая струны, пел песни, рассказывал былины.

Это были гусли звончатые. Еще их называли гусли яровчатые. Вам, наверное, приходилось встречать эти названия в былинах и старинных русских сказках. Никто не помнит, когда они появились на Руси. Еще легендарный Боян, певший славу князьям в «Слове о полку Игореве», был гуслияром.

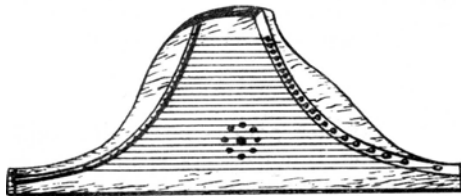


ГУСЛИ



ГУСЛЯРЫ. МИНИАТЮРЫ
ИЗ ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ, XIV В.

XVII веке появились другие, более совершенные гусли, с большим, чем у звончатых, количеством струн. Их называли тогда «столовыми», а мы скажем более привычно, более современно – настольными. Это был прямоугольный инструмент, который ставили на стол или просто приделывали к нему ножки. Звук у него был ярче и сильнее, возможности для исполнителя – шире, чем на гуслиях звончатых.



КАНТЕЛЕ

В начале XX века настольные гусли были усовершенствованы Н. Приваловым. Он

У русских гуслей много родственников. Это и литовские канклес, и эстонский каннель, и карельские *кантеле*. Национальный карельский эпос «Калевала» исполнялся под звуки кантеле. В наше время кантеле, тоже усовершенствованные, имеют пять видов: пикколо, приму, альт, бас и контрабас.

Д

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА. Дом, где она находится, можно узнать издали, не читая вывески. Сколько разных музыкальных звуков несется из него! Неуверенные гаммы на скрипке и быстрые фортепианные пассажи; чистый, звонкий голос трубы и переливчатые арпеджио арфы. Слаженное звучание детского хора и монотонное повторение простенькой мелодии на рояле – это пишут музыкальный диктант...

Детские музыкальные школы есть сейчас почти в каждом городе. Открыты они и во многих крупных колхозах и совхозах. В них обучаются сотни тысяч ребят.

Каждый, поступивший в музыкальную школу, учится играть на каком-нибудь инструменте – рояле, скрипке, виолончели, баяне. Во многих музыкальных школах есть классы арфы, духовых инструментов, открыты отделы народных инструментов: балалайки, домры, гитары.

Кроме занятий на своем инструменте, каждый ученик посещает уроки сольфеджио – развития слуха, где пишут музыкальные диктанты, учатся узнавать на слух различные интервалы и аккорды, поют по нотам с листа и изучают основы важной музыкальной науки – элементарной теории музыки. Для всех предназначены и хор, петь в котором интересно и полезно для юного музыканта любой профессии, и уроки музыкальной литературы. На них педагог знакомит своих учеников с лучшими, наиболее выдающимися произведениями мировой музыкальной культуры, рассказывает об их особенностях, об истории их создания и, конечно, об их создателях – великих композиторах прошлого и современности.

Очень интересна история открытия первой в нашей стране детской музыкальной школы. В 1918 году рабочие знаменитого Путиловского завода пришли к В.И. Ленину с просьбой организовать художественную студию для их детей; они хотели, чтобы дети рабочих могли осуществить завоеванное их отцами право на приобщение к искусству. Несмотря на тяжелое положение в стране, на множество важных и неотложных дел, Владимир Ильич нашел время заняться просьбой рабочих. Им выделили ли роскошный особняк на Рижском проспекте (сейчас это проспект Огородникова в Ленинграде). Из музыкального магазина на платформах, которые тащил по трамвайным рельсам маленький паровозик, в особняк привезли инструменты. Были приглашены лучшие педагоги Петрограда.

Узнав об открытии Детской Художественной студии (так называлась она тогда), в нее хлынули дети рабочих. Занимались они увлеченно, старательно, и уже в июле 1920 года состоялся первый концерт учащихся. Детский духовой оркестр встречал Владимира Ильича Ленина, приехавшего на Второй конгресс Коминтерна.

В 1937 году Студия была преобразована в Детскую музыкальную школу Ленинского района Ленинграда. А в 1961 году, в память об истории основания школы, ей было присвоено имя В.И. Ленина.

Раньше, несколько десятков лет тому назад, музыкальных школ было довольно мало и почти все их выпускники избирали музыку своей профессией – поступали потом в музыкальные училища, где получали специальное среднее музыкальное образование (все музыкальные школы, как правило, с семи- или восьмилетним обучением). Сейчас музыкальных школ очень много. Стране не нужно столько профессиональных музыкантов, сколько их выходит каждый год из стен этих учебных заведений. Основная задача детских музыкальных школ (обычно их называют сокращенно ДМШ) – воспитывать культурных музыкантов-любителей, разносторонне развитых, музыкально-эстетически воспитанных юношей и девушек, будущих строителей коммунизма.

Конечно, лучшие из выпускников ДМШ, юные музыканты, проявившие особенно яркие профессиональные данные, поступают в музыкальные училища, а потом и в консерватории, где получают высшее музыкальное образование. Однако в основном подготовкой профессиональных кадров занимаются специальные музыкальные школы, существующие при консерваториях. В них, в отличие от

обычных музыкальных школ, кроме музыкальных дисциплин ученики проходят, и полный курс общеобразовательных предметов в объеме десятилетки и получают среднее общее и музыкальное образование. После окончания школы они могут поступить в музыкальные вузы или в любые другие высшие учебные заведения.

ДЖАЗ. Появившееся в начале XX века слово jazz стало обозначать тип новой, зазвучавшей тогда впервые музыки, а также оркестр, который эту музыку исполнял. Что же это за музыка и как она появилась?

Джаз возник в США среди угнетенного, бесправного негритянского населения, среди потомков черных рабов, когда-то насильно увезенных со своей родины.

В начале XVII века прибыли в Америку первые невольничьи корабли с живым грузом. Его быстро раскупили богачи американского Юга, которые стали использовать рабский труд для тяжелых работ на своих плантациях. Оторванные от родины, разлученные с близкими, изнемогавшие от непосильного труда, черные невольники находили утешение в музыке.

Негры удивительно музыкальны. Особенно тонко и изощренно их чувство ритма. В редкие часы отдыха негры пели, аккомпанируя себе хлопками в ладоши, ударами по пустым ящикам, жестянкам – всему, что находилось под рукой.

Вначале это была настоящая африканская музыка. Та, которую невольники привезли со своей родины. Но шли годы, десятилетия. В памяти поколений стирались воспоминания о музыке страны предков. Оставались лишь стихийная жажда музыки, жажда движений под музыку, чувство ритма, темперамент. На слух воспринималось то, что звучало вокруг – музыка белых. А те пели, в основном, христианские религиозные гимны. И негры тоже стали петь их. Но петь по-своему, вкладывая в них всю свою боль, всю страстную надежду на лучшую жизнь хотя бы за гробом. Так возникли негритянские духовные песни спиричуэлс.

А в конце XIX века появились и другие песни – песни-жалобы, песни протеста. Их стали называть блюзами. В блюзах говорится о нужде, о тяжелом труде, об обманутых надеждах. Исполнители блюзов обычно аккомпанировали себе на каком-нибудь самодельном инструменте. Например, приспособливали гриф и струны к старому ящику. Лишь позднее они смогли покупать себе настоящие гитары. Очень лю-

били негры играть в оркестрах, но и тут инструменты приходилось изобретать самим. В дело шли гребенки, обернутые папиросной бумагой, жилы, натянутые на палку с привязанной к ней высушенной тыквой вместо корпуса, стиральные доски.

После окончания гражданской войны 1861 – 1865 годов в США были распущены духовые оркестры воинских частей. Оставшиеся от них инструменты попали в лавки старьевщиков, где продавались за бесценок. Оттуда-то негры, наконец, смогли получить настоящие музыкальные инструменты. Повсюду стали появляться негритянские духовые оркестры. Угольщики, каменщики, плотники, разносчики в свободное время собирались и играли для собственного удовольствия. Играли по любому случаю: на праздниках, свадьбах, пикниках, похоронах.

Чернокожие музыканты играли марши, танцы. Играли, подражая манере исполнения спиричуэла и блюзов – их национальной вокальной музыки. На своих трубах, кларнетах, тромбонах они воспроизводили особенности негритянского пения, его ритмическую свободу. Нот они не знали; музыкальные школы белых были закрыты для них. Играли по слуху, учась у опытных музыкантов, прислушиваясь к их советам, перенимая их приемы. Так же по слуху сочиняли.

В результате переноса негритянской вокальной музыки и негритянского ритма в инструментальную сферу родилась новая оркестровая музыка – джаз.

Основные особенности джаза – это импровизационность и свобода ритма, свободное дыхание мелодии. Музыканты джаза должны уметь импровизировать либо коллективно, либо соло на фоне срепетированного аккомпанемента. Что же касается джазового ритма (он обозначается словом свинг от английского *swing* — качание), то один из американских джазовых музыкантов писал о нем так: «Это чувство вдохновенного ритма, который вызывает у музыкантов ощущение легкости и свободы импровизации и дает впечатление неудержимого движения всего оркестра вперед с непрерывно увеличивающейся скоростью, хотя фактически темп остается неизменным».

Со времени своего возникновения в южном американском городе Нью-Орлеан джаз успел пройти огромный путь. Он распространился сначала в Америке, а затем и во всем мире. Он перестал

быть искусством негров: очень скоро в джаз пришли белые музыканты. Имена выдающихся мастеров джаза известны всем. Это Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Бенни Гудмен. Глен Миллер. Это певицы Элла Фицджералд и Бесси Смит.

Музыка джаза повлияла на симфоническую и оперную. Американский композитор Джордж Гершвин написал «Рапсодию в стиле блюз» для фортепиано с оркестром, используя элементы джаза в своей опере «Порги и Бесс».

Джазы есть и у нас в стране. Первый из них возник еще в двадцатые годы. Это был театрализованный джаз-оркестр под управлением Леонида Утесова. На многие годы связал с ним свою творческую судьбу композитор Дунаевский. Наверное, вы тоже слышали этот оркестр: он звучит в жизнерадостном, до сих пор пользующемся успехом фильме «Веселые ребята».

В отличие от симфонического оркестра в джазе нет постоянного состава. Джаз – это всегда ансамбль солистов. И даже если случайно составы двух джазовых коллективов совпадут, все-таки совсем одинаковыми они быть не могут: ведь в одном случае лучшим солистом будет, например, трубач, а в другом окажется какой-то другой музыкант.

ДИЕЗ – см. *Альтерация*.

ДИАПАЗОН. «На каких диапазонах работает этот приемник?..» «Перед вами артист широкого диапазона...» Такие или похожие фразы, наверное, каждому приходилось слышать. А в музыке говорят: «диапазон инструмента», «диапазон голоса». Что же означает термин, употребляемый в столь различных случаях?

Слово диапазон (dia rason) греческого происхождения и означает «через все», то есть – в музыке – через все звуки. Под музыкальным диапазоном понимается расстояние от самого низкого звука, который может издать инструмент или голос, до самого высокого.

Самый большой диапазон – у органа. Он включает в себя диапазоны всех остальных инструментов – и высоких и низких. Но отдельные участки диапазона даже на одном и том же инструменте звучат неодинаково. Так, например, низкие, басовые звуки у рояля тяжеловесны, грузны, а высокие подобны звонким маленьким колокольчикам. Разные отрезки диапазона, отличающиеся друг от друга качеством звучания, называются *регистрами*. Обычно раз-

личают три регистра – нижний, средний и верхний. Наиболее употребителен у большинства инструментов и певческих голосов средний регистр.

ДИВЕРТИСМЕНТ. Французское слово «divertissement» в переводе означает – увеселение, развлечение. Первоначально, триста лет назад, под этим названием стали появляться отдельные музыкальные пьесы или целые сборники пьес развлекательного характера. Очень большое распространение такие дивертисменты получили в XVIII веке. Чаще всего их сочиняли для камерного ансамбля или небольшого оркестра, в нескольких частях.

Дивертисменты писали французские, немецкие, итальянские композиторы. И сейчас в концертах можно услышать дивертисменты Гайдна или Моцарта. А, начиная с XIX века, этот термин приобрел несколько иное значение. Так стали называть музыку, сходную с попури (прочтите о нем дальше).

Одновременно с такими, чисто музыкальными дивертисментами, во Франции появились дивертисменты музыкально-сценические. Это были вставные, чаще всего балетные, но иногда и вокальные эпизоды в спектаклях – драматических или оперных. Один из первых таких дивертисментов появился в комедии Мольера «Брак по принуждению». Музыка к этому балетному дивертисменту написал придворный композитор Людовика XIV Ж.Б. Люлли. Известны его дивертисменты и к другим пьесам прославленного французского комедиографа.

Иногда дивертисменты составляют целое развлекательное представление, своего рода концерт внутри спектакля. Таков и дивертисмент во втором акте балета П. И. Чайковского «Щелкунчик».

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ. Музыкальные термины, которые определяют степень громкости исполнения музыки, называются динамическими оттенками (от греческого слова *dynamicos* – силовой, то есть сила звука). В нотах вы, конечно, видели такие значки: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *dim*, *cresc*. Все это – сокращения названий динамических оттенков. Посмотрите, как они пишутся полностью, произносятся и переводятся:

pp – *pianissimo* (пианиссимо) – очень тихо;

p – *piano* (пиано) – тихо;

mp – *mezzo piano* (меццо пиано; – умеренно тихо, немножечко

громче, чем пиано;

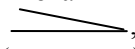

mf – mezzo forte (меццо форте) – умеренно громко, громче, чем меццо пиано;

f – forte (форте) – громко;

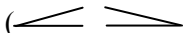
ff – fortissimo (фортиссимо) – очень громко.

Иногда, гораздо реже, в нотах можно встретить такие обозначения: ppp (пиано-пианиссимо), pppp. Или fff, (форте-фортиссимо), ffff. Они означают очень-очень тихо, еле слышно, очень очень громко.

Знак sf – sforzando (сфорцандо) указывает на выделение какой-то ноты или аккорда.

1 Очень часто встречаются в нотах и такие слова: dim, diminuendo (диминуэндо) или значок , указывающие на постепенное ослабление звука. Cresc. (крещендо), или значок , указывают, напротив, что нужно постепенно усиливать звук.

Перед обозначением cresc. иногда ставится poso a poso (поко а поко) – мало-помалу, понемногу, постепенно. Конечно, эти слова встречаются и в других сочетаниях. Ведь постепенно можно не только усиливать звук, но и ослаблять его, ускорять или замедлять движение. Вместо diminuendo иногда пишут morendo (морендо) – замирая. Такое определение означает не только затихая, но и замедляя темп. Приблизительно тот же смысл имеет слово smorzando (сморцандо) – приглушая, замирая, ослабляя звучность и замедляя темп.

Вы, наверное, не раз слышали пьесу «Ноябрь» из цикла «Времена года» Чайковского. Она имеет подзаголовок «На тройке». Начинается не очень громко (mf) простая мелодия, похожая на русскую народную песню. Она растёт, ширится, и вот уже звучит мощно, громко (f). Следующий музыкальный эпизод, более живой и грациозный, имитирует звучание дорожных бубенцов. А потом на фоне неумолчного звона бубенцов вновь возникает мелодия песни – то тихая (p), то приближающаяся и вновь исчезающая вдали () постепенно истаивающая.

ДИРИЖЕР. Вы пришли в оперный театр. Спектакль еще не начался, но в оркестровой яме – как называется помещение, расположенное внизу перед сценой, – уже собрались музыканты. Они настраивают свои инструменты, и шум стоит невообразимый. Кажется, что из этого хаоса звуков не может получиться стройное, согласное и красивое звучание. А ведь еще будут певцы-солисты и хор...

Для того, чтобы управлять этим большим музыкальным кол-

лективом, и существует дирижер (французское (diriger – управлять, направлять, руководить).

Дирижер не просто следит, чтобы все играли согласно. Он тщательно продумывает замысел композитора – характер звучания музыки. Он разучивает произведение с исполнителями, указывает, когда нужно вступить тому или иному инструменту, быстро или медленно, громко или тихо должен тот играть.

Дирижер нужен в опере и в симфоническом оркестре, в хоре и в ансамбле песни и пляски – везде, где музыку исполняет большой коллектив. Хором руководит дирижер-хоровик – хормейстер.

Когда-то очень давно ансамблем исполнителей руководил музыкант, игравший на клавишине или органе. Он исполнял свою партию и одновременно определял темп, подчеркивал ритм. Потом клавишный инструмент перестал принимать участие в исполнении оркестровых произведений, и руководство перешло к первому скрипачу. И сейчас кое-где можно увидеть, что небольшим инструментальным ансамблем руководит скрипач. Но состав оркестра со временем все увеличивался, и скоро скрипачу стало не под силу, играя самому, управлять таким большим коллективом.

В начале XIX века сложилось понятие дирижера оркестра, близкое нашему. Правда, в то время дирижер еще стоял лицом к публике, как как считалось неприличным поворачиваться к ней спиной. Поэтому приходилось стоять спиной к оркестру и дирижировать, не видя оркестрантов. Первыми от этого неудобного и для оркестра и для дирижера положения отказались немецкие композиторы Феликс Мендельсон и Рихард Вагнер.

В начале же XIX века композиторы и дирижеры Карл Мария Вебер, Людвиг Шпор и другие применили впервые для дирижирования небольшую деревянную палочку. Сделали они это совершенно независимо друг от друга. Новый способ дирижирования так понравился, что палочка стала верной помощницей дирижера. Рассказывают, что когда замечательный русский композитор Александр Константинович Глазунов приехал в Англию, где должен был дирижировать, то, не зная английского языка, он выучил всего одну фразу. С ней он и обратился к оркестрантам: «Господа, прошу вас сыграть то, что я нарисую концом своей палочки». Сейчас некоторые дирижеры отказываются от палочки.

Дирижер – это душа оркестра. Так же как, например, различные

пианисты, исполняя одну и ту же пьесу, играют ее по-разному, так и дирижер может подчеркнуть в произведении его классически ясные или романтически взволнованные темы, может выделить одни черты и смягчить, затушевать другие, подчеркнув свою трактовку музыки.

Поэтому дирижер должен быть широкообразованным музыкантом: знать историю музыки, историю других искусств, безукоризненно разбираться в стиле произведения, свободно ориентироваться в эпохе, в которую оно было создано. Дирижер должен обладать великолепным слухом, владеть каким-то (а лучше – какими-то) музыкальным инструментом.

В XX веке всемирно известны такие дирижеры, как Леопольд Стоковский, Артуро Тосканини, Вилли Ферреро, Герберт фон Караян.

Выдающимися советскими дирижерами были Николай Семенович Голованов и Самуил Абрамович Самосуд. Советское дирижерское искусство прославили Герой Социалистического Труда народный артист СССР Евгений Александрович Мравинский, а в следующих поколениях народные артисты СССР Геннадий Рождественский и Евгений Светланов.

ДИСКАНТ. *Cantus* – по-латыни – пение. Корень этого слова можно узнать во многих музыкальных терминах. В России во времена Петра I, да и позднее, пели торжественные песни – канты. В нотах, когда этого требует характер музыки, пишут – кантабиле (певуче), Широкую, распевную мелодию называют кантиленой.

В слове дискант есть еще одна частица, тоже латинская: *dis*, что означает расчленение. Дискантом было принято называть партию верхнего голоса в хоровом произведении. Раньше так называли и голос, ее исполняющий, Потом высокий голос в хоре стали называть, как и голос солистки, – сопрано. А название дискант сохранилось за высоким мальчишеским голосом.

Еще одно значение этого слова более специфично. Дишкантом или подголоском в донских казачьих, украинских и белорусских песнях до сих пор называют верхний солирующий голос, который исполняется импровизационно и часто украшает, различным образом усложняет основную мелодию.

ДИССОНАНС. Французское слово *dissonance* происходит от латинского *dissono* – «нестройно звучу». Этим музыкальным термином называют такое сочетание двух или нескольких звуков, кото-

рое образует напряженное, острое созвучие.

К диссонирующим интервалам относятся секунды, септимы, все увеличенные и уменьшенные интервалы (о значении слова интервал можно прочесть в посвященном ему рассказе). Диссонирующими аккордами являются те, в состав которых входит хотя бы один диссонирующий интервал.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ. Подойдите к роялю и быстро ударьте пальцем какую-нибудь клавишу. Ударьте так, чтобы палец отскочил, как мячик. Получится отрывистый, очень короткий звук. А теперь нажмите клавишу и держите палец на ней. Звук получится значительно более долгий, постепенно угасающий. Если вы одновременно нажмете правую педаль, то звук получится совсем длинный. Даже если палец убрать, он все будет гулко тянуться... Так вы познакомились с одним из основных свойств звука, которое называется длительностью и зависит от продолжительности колебания источника звука.

Длительности в музыке обозначаются специальной системой значков. Основное обозначение – это целая нота, равная целому такту в четыре четверти. Вот как она выглядит: W. Она делится на более мелкие доли: половинные или, попросту, половинки (h h); четверти (q q q q); восьмые (i q); шестнадцатые (j q) и так далее. Если восьмые и более мелкие длительности попадают по одной, их изображают вот так: e, x, y. Есть и соответствующие по длительности значки для пауз – перерывов в звучании. Если длительность ноты или паузы нужно увеличить в полтора раза, к ней справа приписывают точку. Например, звук, который должен тянуться три четверти (то есть половину и четверть), изображается так: h.; звук длительностью в три восьмых – так: q.. Бывают и особые, «нечетные» длительности – триоли, квинтоли и т. д., то есть звуки, которых на одну единицу, например, половину или четверть, приходится, соответственно, по три, пять и т. д.

3 5

Они пишутся так: i i q i i i i q Или другим подобным образом.

ДОМБРА. Тридцать лет назад, в начале 50-х годов, археологи производили раскопки в Средней Азии, в тех местах, где когда-то

располагалось древнее государство Хорезм. Среди других находок им попало несколько терракотовых статуэток. Статуэтки изображали музыкантов, которые держали в руках инструменты. В этих двухструнных щипковых инструментах ученые узнали предков домбры, и поныне широко распространенной в Киргизии и Казахстане.



ДОМБРА

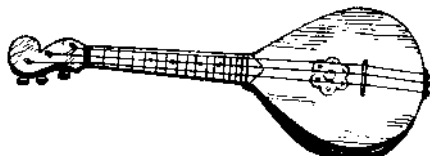
Домбра – родственница русских домры и балалайки. Две ее струны натянуты на небольшой корпус грушевидной формы и очень длинный гриф, разделенный ладами (что это такое, посмотрите в рассказе о балалайке). Настроены струны в кварту или квинту. Звук из них извлекается щипком, ударом кисти или медиатора.

Игрой на домбре сопровождают свое пение народные сказители – акыны.

ДОМИНАНТА. Этим торжественным словом (по-латыни dominus – господин, dominantis – господствующий) называется пятая ступень гаммы. Такое название она получила потому, что является очень важной, опорной ступенью. Она расположена на квинту (см. *Интервал*) выше основного, тонического звука гаммы и поэтому называется иногда верхней доминантой. А на квинту вниз от тоники расположена нижняя доминанта, которую обычно называют субдоминанта. Так же называются и аккорды, построенные на этих ступенях,

Доминанту и субдоминанту условились обозначать латинскими буквами D и S. Кроме того, их обозначают римскими цифрами V и IV, в соответствии со ступенями, на которых они расположены. **ДОМРА.** Многие из вас, наверное, видели этот струнный щипковый инструмент с овальным корпусом, длинным грифом и натянутыми на них тремя – четырьмя струнами.

Домра входит в состав оркестра народных инструментов, причем в нескольких видах – пикколо, малая, альтовая, басовая и контрабасовая.



ДОМРА

А сто лет назад никто не знал, как выглядит домра. Ни одного инструмента не существовало в России, и даже рисунков ее не сохранилось: в XVII веке ее казнили, как преступницу.

В средневековой Руси домра была основным инструментом народных музыкантов и актеров-скоморохов. Скоморохи ходили по селам, по городам, устраивали веселые представления. Но они не только веселили народ. В своих шутейных представлениях они высмеивали пороки и часто затрагивали сильных мира сего. Позволяли себе шутки, не всегда безобидные, и над христианской религией. Это вызывало гнев властей, как церковных, так и светских. Начались преследования скоморохов. Их жестоко наказывали, ссылали, а порою и казнили. Вместе с ними преследовали и домру. И она исчезла.

Лишь в самом конце XIX века руководитель первого оркестра русских народных инструментов В.В. Андреев, интересовавшийся не только балалайкой, но и другими инструментами, нашел изображение домры и по нему восстановил инструмент, а потом создал и целое семейство домр, аналогичное семейству балалаек.

ДУДА (иначе называется дудка или сопель) – см. *Волянка*.

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР – см. *Оркестр*.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ. Так называются музыкальные инструменты, в которых звук возникает благодаря колебанию воздуха в полой трубке. Одни из них прямые и сравнительно короткие, как у кларнета, флейты или гобоя. Другие длинные, для удобства «свернутые», как у фагота, валторны, трубы. Одни изготавливаются из дерева, другие – из металла. И форма инструментов, и материал, из которого они сделаны, имеют большое значение: они определяют характер, окраску звучания, то есть тембр. Особую роль играет материал: ведь звук у металла совсем иной, чем у дерева. Поэтому духовые инструменты делятся на две группы – деревянные и медные. Но все они имеют одно общее качество: в отличие от клавишных и струнных инструментов они одноголосны.

Каждый инструмент может исполнить только одну мелодию. Поэтому в оркестре применяются обычно по два и более инструментов одного вида.

ДУЭТ – см. *Ансамбль*.

Ж

ЖАЛЕЙКА. Сейчас жалеюку (иначе она называется брелка) можно увидеть, пожалуй, только в оркестре русских народных инструментов. А когда-то она была широко распространена по России, Белоруссии, Украине и Литве.

Как и самый близкий ее родственник, пастуший *рожок*, жалеюка – небольшая трубка из дерева или тростника. Только у *рожка*, который делается еще и из бересты, трубка расширяется и заканчивается раструбом, а у жалеюки нижний конец цилиндрической трубки вставляется в раструб из коровьего рога или бересты. В боковых стенках трубки есть несколько отверстий. Зажимая их пальцами, можно извлекать звуки различной высоты.



ЖАЛЕЙКИ

Тембр жалеюки пронзительный и гнусавый. Жалеюка невелика – всего сантиметров десять.

Рожок бывает значительно длиннее, поэтому его иногда сгибают, как трубу или валторну.

ЖАНР. В литературе, музыке и других искусствах за время их существования сложились различные виды произведений. В литературе это, например, роман, повесть, рассказ; в поэзии – поэма, сонет, баллада; в изобразительном искусстве – пейзаж, портрет, натюрморт; в музыке – опера, симфония... Род произведений в пределах одного какого-то искусства называют французским словом жанр (genre).

Не все музыкальные жанры возникли в одно время. Опера, например, родилась в Италии в конце XVI века, а симфоническую поэму создал в середине XIX века Ференц Лист.

За время своего существования различные жанры сильно из-

менялись, но все сохранили при этом свои основные признаки. Так, опера – это произведение для музыкального театра, которое имеет сюжет, ставится в декорациях и исполняется артистами-певцами и оркестром. Ее не спутаешь с балетом или симфонией. Но ведь и оперы бывают разные: исторические, героические, комические, лирические... Все они имеют свои характерные черты, хотя принадлежат к одному и тому же оперному жанру. И тогда, когда нам надо уточнить, о каком именно виде оперы идет речь, мы снова, но в более узком значении слова, употребляем термин жанр. Мы говорим: жанр лирической оперы, жанр музыкальной драмы, жанр эпической оперы... Внутри общего понятия (жанра) вокальной музыки мы различаем жанры романса, песни и т. д.

Есть у этого термина, еще одно значение. Может быть, вам приходилось слышать, как о художнике говорят: он жанрист. Это значит, что художник создает картины на бытовые сюжеты. Такие картины писал, например, В.И Перов. Из живописи слово жанр в таком значении перешло в другие искусства, в том числе и в музыку. Если мы говорим о каком-нибудь произведении: «В нем есть жанровые эпизоды», – это значит, что композитор ввел в него песню» танец или марш.

ЖЮРИ. Вы, может быть, не догадываетесь, но у этого слова, которое звучит во французском произношении, хотя и происходит от английского термина, в русском языке есть много родственников. Юрист, юридические и тому подобные слова – все они, оказываются, родственники.

Первоначальное значение английского слова *jury* переводилось, как суд присяжных. Вы спросите, что общего между судом присяжных и жюри? Оказывается – есть.

Жюри – это комиссия, состоящая (как и суд присяжных) из нескольких человек и присуждающая (видите – тот же корень!) на музыкальных конкурсах премии и почетные дипломы, определяющая, какое место занял тот или иной участник. В состав жюри входят самые авторитетные, самые компетентные музыканты. Судить участников международных конкурсов обычно приглашают музыкантов из разных стран – крупнейших педагогов, музыкантов-исполнителей, композиторов.

ЗАПЕВ – см. *Куплет*.

ЗАПЕВАЛА. У вас в школе, наверное, есть хор. Может быть, и сами вы в нем поете. И тогда, конечно, знаете, что есть в нем один или два особенно голосистых участника, мальчик или девочка. Именно им обычно поручают запевать песню, которую потом все дружно подхватывают. Это и есть запевала – солист, который исполняет запев песни; а весь хор подхватывает припев.

Со временем слово запевала стало употребляться и в переносном смысле. Сейчас его часто применяют в значении зачинателя какого-то дела, того, кто идет впереди и увлекает за собой других. Это и не удивительно, Ведь где-нибудь в походе, в трудных условиях, когда песня – не концертный номер, а помощник, который подбадривает, прибавляет сил, помогает идти вперед, запевалой становится вовсе не тот, у кого просто лучше, красивее голос. Запевает бодрую песню тот, кто сильнее духом, у кого крепче воля, кто умеет преодолевать трудности и вести вперед.

ЗВУК. Мы живем в океане звуков. Мир вокруг нас наполнен и даже, порою, переполнен звучаниями. Стук захлопнувшейся двери, звон водопроводной струи, непрерывный гул машин за окном, шум трамвая, голоса разговаривающих людей, гул пылесоса, жужжание электробритвы. Это город. Это его голое. Или стрекотание сверчка, разноголосый хор птиц, шелест листьев, шум далекой электрички, пыхтение теплохода на реке, доносящиеся откуда-то гудки... Все это звуки. Мы слышим их. Благодаря им мы полнее, ярче воспринимаем окружающее.

Что же такое звук? С точки зрения физики это волна. Волна, которая возникает в результате колебания какого-то упругого тела. Его колебание передается воздуху, а воздушная волна, в свою очередь, действует на нашу барабанную перепонку, и мы слышим звук.

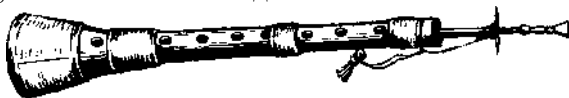
Но звуки бывают очень разные. Те, что слышатся вокруг нас и создают постоянный фон нашей жизни, – звуки, не организованные в какую-то стройную систему, не связанные между собой. И звуки, обладающие особыми свойствами: более чистые, более звонкие, обладающие определенной высотой, обладающие смысловой выразительностью, – звуки музыкальные. Издают их музыкальные инструменты

или голос – тоже своего рода музыкальный инструмент, притом самый совершенный. Звуковая волна в них возникает от колебания струны, металла, натянутой кожи или, наконец, столба воздуха, заключенного внутри металлической или деревянной трубки.

Звуки различаются между собой по высоте; по длительности, то есть протяженности, продолжительности звучания; по тембру – специфической окраске, которая зависит от материала, величины и формы инструмента, от способа звукоизвлечения; и, наконец, по динамике, то есть силе звучания. Обо всех этих свойствах вы можете прочесть в рассказах «Высота звука», «Длительность», «Тембр» и «Динамические оттенки». Звуков неизмеримо много, но в музыке может быть применено сравнительно ограниченное количество. Возникают эти ограничения, как из-за свойств самих звуков, так и из-за особенностей человеческого восприятия.

Так, например, чересчур высокие или чересчур низкие звуки наше ухо не воспринимает. Это так называемые ультразвук и инфразвук. Они применяются человеком. Ультразвуком лечат; инфразвук действует на психику: вызывает чувство страха. Другими словами, мы их воспринимаем, но не в качестве звука. Или ограничения в длительности; самым коротким может быть звук, который человек все же способен издать или извлечь из инструмента, а вот протяженность его не может быть чрезмерной. Есть границы и для динамики: чересчур сильный звук перестает быть эстетической категорией. Он может даже причинить настоящую физическую боль, не говоря уже об отрицательном воздействии на психику. Кстати, поэтому вредно распространившееся в последние годы увлечение слишком громкими звучаниями. Не следует включать на полную мощность магнитофон, проигрыватель или радиоприемник. Самое меньшее, к чему это приведет, – ухудшение слуха, частичная глухота. В XX веке появились особые виды музыки – так называемая конкретная и электронная музыка. В конкретной музыке используются немusикальные звуки, такие, как шорохи, различные шумы и стуки, визг пилы и прочие, которые композитор организует по своему усмотрению. В электронной музыке слышны звуки, возникающие или преобразованные при помощи различных приборов. И тот и другой виды музыки часто применяют в кинофильмах. Особенно любят композиторы использовать электронные звучания в фантастических фильмах.

ЗУРНА. Этот древний инструмент, предшественник гобоя, и сейчас широко известен в Армении и Грузии, Азербайджане и Дагестане, в Узбекистане и Таджикистане.



ЗУРНА

Зурна — деревянная трубка с раструбом и несколькими отверстиями на боковых стенках. Диапазон ее звучания невелик — около полутора октав, а тембр яркий и пронзительный. Поэтому играют на зурне обычно на открытом воздухе, сопровождая народные танцы,

Как правило, один зурнач (так называют исполнителя на зурне) играет мелодию, а другой вторит ему долгими протяжными звуками. Есть в этом ансамбле и третий музыкант: он выбивает сложный, прихотливый ритм на ударном инструменте.

И

ИМИТАЦИЯ. Это латинское слово (*imitatio*) означает подражание. Имитировать — значит подражать. В искусстве, да и в жизни, имитация встречается очень часто. Почти каждый человек умеет имитировать манеру разговора, жесты и мимику других людей, пение птиц, голоса животных. В некоторых видах искусства — в театре, в кино, в радиопередачах и телеспектаклях — часто приходится изображать — имитировать шум дождя, свист ветра, удары грома, гул морского прибоя и другие звуки.

В музыке термин «имитация» означает особый прием развития. Им принято называть повторение мелодии, которая только что прозвучала в другом голосе или у другого инструмента. Чаще всего имитация встречается в произведениях полифонического склада (термины «полифония» и «гомофония» объясняются в рассказе о многоголосии). Если вам приходилось слушать фуги Баха или Шостаковича, то вы, наверное, заметили, что начинается fuga одноголосно. Затем мелодию, исполненную первым голосом, повторяет второй — от другого звука. Далее с той же мелодией вступает

третий, а затем и четвертый голос.

Имитация встречается и в гомофонной музыке, однако если в полифонической она – основной и совершенно непрменный прием сочетания голосов, то в музыке гомофонно-гармонического склада она используется лишь изредка.

ИМПРОВИЗАЦИЯ. Обычно композитор, сочиняя какое-нибудь произведение, предварительно обдумывает его, делает наброски, а потом уже записывает сочинение на нотной бумаге, тщательно отделявая каждую деталь,

Но бывает и так: музыкант садится за рояль, берет несколько несвязных аккордов, а затем, словно размышляя, начинает играть. Звучат пассажи, возникают и исчезают мелодии, вновь сменяясь разливами пассажей... Спросите этого музыканта, что он играл, и он ответит: да так, ничего, просто импровизировал.

Латинское слово *improvisus* означает – непредвиденный. Импровизировать – значит играть, одновременно сочиняя, или, вернее, сочинять без предварительной подготовки, тут же исполняя сочиненное.

Бывают импровизаторы не только музыканты, но и поэты. Об одном из поэтов-импровизаторов рассказывает Пушкин в оставшейся незаконченной повести «Египетские ночи».

В старину искусство музыкальной импровизации было развито очень широко. Каждый музыкант, выступая в концерте, должен был импровизировать по заказу публики произведение в определенной форме – вариаций, фуги, сонаты, на тему, предложенную кем-нибудь из присутствовавших.

Рассказывают такой случай. В XVII и XVIII веках было принято устраивать состязания между исполнителями. И вот, осенью 1717 года в Дрезден приехал весьма модный французский органист, клавесинист и композитор Луи Маршан. Туда же вызвали Иоганна Себастьяна Баха, в то время еще мало кому известного немецкого музыканта.

За день до назначенного состязания Бах явился в королевский дворец послушать своего конкурента, Маршан играл блестяще. Ему много аплодировали, а потом предложили и немецкому музыканту «попробовать инструмент». Бах тут же повторил песенку, на тему которой импровизировал Маршан, и варьировал ее с огромным искусством, совершенно затмив соперника. Потом Бах написал на листочке бумаги мелодию и передал ее Маршану. Это была

тема, на которую французский музыкант должен был назавтра импровизировать. Бах, в свою очередь, попросил у Маршана тему для своей импровизации.

На следующий день придворное общество долго ожидало прибытия во дворец знаменитого француза, но он так и не явился. Оказалось, что он бежал, не решившись соперничать с гениальным импровизатором.

А вот отрывок программы одного из концертов маленького Моцарта (вы, наверное, знаете, что Моцарт с самого раннего возраста проявил себя как гениальный музыкант. В шесть – семь лет он уже выступал с концертами в разных странах):

«6. Ария, которую господин Амадео (так звали Моцарта в Италии) тут же сочинит на предложенные ему стихи и затем исполнит, аккомпанируя себе на клавикорде.

7. Соната на тему, которую предложит по своему выбору первый скрипач оркестра, сочинит и исполнит господин Амадео...

10. Фуга на тему, предложенную экспромтом...»

В одном итальянском городе слушатели, которые не могли поверить, что ребенок способен так вдохновенно импровизировать, потребовали, чтобы он снял с пальца кольцо. Они решили, что кольцо волшебное и управляет руками мальчика. Конечно, сняв кольцо, Моцарт продолжал играть так же хорошо.

Великолепным импровизатором был и Бетховен, и многие другие композиторы прошлого. О гениальном скрипаче и композиторе Никколо Паганини, например, рассказывали, что лучшие его произведения – не те, что записаны, изданы и известны всем, а те, что он импровизировал, но настроению и никогда больше не повторял.

В наше время искусство импровизации почти совсем забыто. Лишь крайне редко встречаются музыканты, способные сочинять «на глазах у публики». Произошло это, прежде всего потому, что в музыке, как и во всех областях нашей жизни, господствует «узкая специализация»: композиторы теперь не являются одновременно концертирующими музыкантами-исполнителями, а профессиональные инструменталисты-концертанты, как правило, не обладают выдающимися композиторскими данными. Старые традиции импровизирования сохранились разве лишь у некоторых органистов.

Так, в начале 60-х годов в нашу страну на гастроли приезжал Томанер-хор – хор лейпцигской церкви святого Фомы, в которой

когда-то давно многие годы работал И.С. Бах. Руководитель хора Гюнтер Рамин импровизировал на клавесине прелюдию и фугу, темы, для которых ему предложили советские музыканты, присутствовавшие на концерте.

ИНВЕНЦИЯ. Этим словом, означающим по-латыни «изобретение» (inventio), И. С. Бах назвал небольшие полифонические пьесы, которые он сочинял специально для своих учеников. Это были своего рода упражнения, необходимые для того, чтобы овладеть приемами исполнения сложных полифонических произведений, в частности – фуг.

Название для своих пьес композитор подобрал чрезвычайно точно, так как его инвенции действительно полны выдумок, остроумных сочетаний и чередований голосов.

Но инвенции – не только упражнения. Это яркие художественные произведения, в каждом из которых воплощено определенное настроение. Бах считал, что его инвенции могут помочь начинающему музыканту не только исполнять, но и сочинять музыку. Вот как он определил в предисловии к инвенции их назначение: «Чистосердечное руководство, дающее возможность любителям клавирного искусства и в особенности жаждущим его изучения не только научиться чисто, играть двухголосие, но при дальнейших успехах уверенно и умело обращаться и с трехголосием... выработать певучую манеру игры и, вместе с тем, развить в себе сильное предрасположение к композиции...».

ИНСТРУМЕНТОВКА. Сочиняя оркестровое произведение, композитор представляет его себе во всем богатстве разнообразных тембров. Но записывает музыку, как правило, сначала двустрочно в виде так называемого клавира, лишь в отдельных случаях пометая около той или другой ноты: это играет тромбон; это – гобой; здесь вступают скрипки. Далеко не случайно поручает автор те или иные эпизоды своей музыки одним или другим инструментам.

Совсем не все равно, какой инструмент будет играть мелодию, сопровождение к ней, какой-то подголосок или длинные выдержанные аккорды... Можно ли, скажем, поручить тяжеловесной и неповоротливой тубе быстрые пассажи? А нежную поэтичную мелодию фаготу в низком регистре? Конечно, с этой «ролью» лучше справятся скрипки, флейты или гобои. Зато туба необходима для

того, чтобы создать в звучании басовую опору, а несколько тромбонов блестяще исполняют торжественные аккорды.

Композитор всегда точно учитывает характер звучания, особенности тембра и силу звука различных инструментов. После того, как музыка сочинена, композитор создает оркестровую партитуру, в которой записывает партии всех инструментов. Процесс создания оркестровой партитуры и называется инструментовкой. Бывает, что композитор сразу, без предварительных эскизов, пишет партитуру.

Инструментовка – очень важное выразительное средство музыки, которое глубоко индивидуально у каждого композитора. Н. А. Римский-Корсаков определил ее как «одну из сторон души самого сочинения». Сам он был одним из непревзойденных мастеров инструментовки. Все оркестровые сочинения Римского-Корсакова, наряду с содержательностью, отличаются яркой красочностью, нарядностью и блеском.

Иногда слово инструментовка заменяют другим – оркестровка. Но оно имеет несколько иной оттенок. Чаще его употребляют, когда речь идет о переложении для оркестра произведения, написанного для какого-нибудь инструмента или для другого состава инструментов. Так, часто исполняются в концертах оркестровые переложения Венгерских рапсодий Листа. А ведь композитор писал их для фортепиано. Существуют оркестровые переложения «Картинок с выставки» Мусоргского, фортепианной фантазии Балакирева «Исламей» и множества других сочинений.

Термин «инструментовка» имеет еще одно значение. Так называется учебная дисциплина, которую изучают в консерваториях. Студентов – композиторов и музыковедов – учат инструментовать музыку, объясняют особенности каждого инструмента, законы их сочетания. Показывают, какие тембры хорошо сливаются, сочетаются друг с другом, а какие соединять не рекомендуется. Как распределить между разными инструментами звучность, чтобы все хорошо прослушивалось, чтобы одни инструменты не заглушали другие.

ИНТЕРВАЛ. Общепринятое значение слова интервал, безусловно, известно всем. Как указывает латинский «прародитель» слова – *intervallum* – это промежуток, расстояние. Мы часто встречаемся с ним в повседневной жизни. Например, на остановке автобуса написано: «Интервал в часы пик пять минут».

В музыке интервал – тоже расстояние. Но не во времени, а в высоте звуков. Подойдите к роялю или пианино, которое, наверное, стоит у вас в школе, Доме пионеров или клубе. Нажмите клавишу. Зазвучит какая-то нота. Повторите ее. В музыке это тоже считается интервалом – самый маленьким из всех возможных. Называется он прима (по-латыни *prima* – первая). Если нажать две расположенные рядом белые клавиши, получится следующий по величине интервал – секунда (*sekunda* – **вторая**).

Посмотрите внимательно на клавиатуру: между белыми клавишами в определенном порядке расположились черные. Кое-где две белые находятся рядом, а кое-где черная отделяет две белые друг от друга. Если между нажатыми вами белыми клавишами черной не оказалось, то расстояние между звучащими нотами – полтона. Эта секунда называется малой. Если же черная клавиша между ними есть, то расстояние между двумя звуками вдвое больше – два полтона или целый тон. Если нажать клавиши через одну белую (тогда между ними окажутся еще одна или две черных), то зазвучит красивый, благозвучный интервал терция (*tertia* – третья). В зависимости от расстояния в полтора или два тона (теперь вы уже сами можете подсчитать) терция получится малая или большая. Именно по терциям часто располагаются звуки в аккордах.

Следующие интервалы называются кварта (четвертая), квинта (пятая), секста (шестая), септима (седьмая), октава (восьмая). Октава очень важный интервал. Существует октавная периодичность звуков. Восьмой повторяет первый, но звучит октавой выше. Поэтому и названий звуков всего семь – *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*, а дальше снова *до, ре...*

Нижний звук в каждом интервале называется основанием, верхний – вершиной. Как вы уже заметили, интервалы отличаются один от другого не только своей шириной (она определяется названием), Но и качеством (то есть какой он). Некоторые интервалы бывают большие или малые, другие – чистые, уменьшенные или увеличенные. Впрочем, увеличенными могут быть все интервалы без исключения, а уменьшенными все, кроме примы, которой уменьшаться некуда.

Существуют интервалы и большие октавы. Они называются составными: это, например, нона (секунда через октаву), децима (терция через октаву) и др.

Звуки, составляющие интервал, могут быть взяты последовательно, один за другим. Тогда получается мелодический интервал. Если же извлечь оба звука одновременно, получится гармонический интервал.

ИНТЕРМЕДИЯ. Случалось вам в театре или по телевизору познакомиться с оперой Чайковского «Пиковая дама»? Если да, то вы, верно, помните третью картину оперы. Прием в богатом петербургском доме. Ждут самых знатных, самых высоких гостей. Среди приглашенных – и главные герои оперы: графиня с внучкой Лизой, жених Лизы Елецкий, Герман. Развивается действие оперы, происходят какие-то события, непосредственно с ним связанные, и вдруг... «Хозяин просит дорогих гостей» и прослушать пастораль под титлом „Искренность пастушки"», – слышите вы. И начинается прелестная пастораль, своего рода спектакль в спектакле: очаровательная пастушка отвергает богача Златогора ради своего милого дружка, пастушка Миловзора. Пастораль, изящная сценка в стиле XVIII века, персонажи которой воспринимаются как ожившие фарфоровые фигурки, останавливает основное действие оперы, на время отвлекает от него. Тем напряженнее оно развернется в следующих картинах.

Это и есть интермедия (латинское слово «intermedia» означает находящаяся посередине), то есть вставная пьеса, исполняемая во время перерыва в основном театральном представлении. Когда-то такие интермедии были широко распространены и в драматическом, и в оперном театре.

Из интермедий возник целый жанр – комическая опора, которая первоначально не ставилась самостоятельно, а звучала в антрактах между действиями серьезного спектакля, так называемой оперы-серии.

Есть у слова интермедия еще одно значение. Так называется часть полифонической пьесы – фуги – между двумя соседними проведениями темы. Этому значению близок по смыслу другой термин: интерлюдия (по-латыни inter – между, ludus – игра), которым называют также музыкальный отрывок или небольшую пьесу, являющуюся своего рода связкой между двумя частями более крупного произведения.

Еще один родственный термин – интермеццо, происходящий от итальянского intermezzo – пауза, антракт. Так называется пьеса

промежуточного значения, находящаяся в циклических – многочастных – произведениях между другими, более значительными. Ее роль – оттенять их по характеру и настроению. Иногда композиторы дают название интермеццо и самостоятельным пьесам, не очень значительным по содержанию.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. Пианист играл одну из последних мазурок Шопена. В ней были изящество, пленительная легкость. Под пальцами музыканта возникала очаровательная миниатюра, которой хотелось любоваться без конца. А через несколько дней ту же мазурку исполнил другой пианист. Звучали те же ноты, но что это?.. Воспринималась она совсем по-другому. В ней слышались грусть, мечтательность, неясные надежды...

Не будем сейчас выяснять, кто из музыкантов более верно понял мазурку. Главное вот что: содержание каждого музыкального произведения настолько обширно и многогранно, в нем заложено столько разнообразных возможностей, что каждый исполнитель играет его по-своему. Он может подчеркнуть грацию или мечтательность, сыграть строже или свободнее, выделить исполнением основную мелодию или окружить ее мельчайшими мотивами-подголосками аккомпанемента... Может по-своему расставить смысловые акценты, что-то выделить динамически, где-то немножко ускорить или замедлить темп, и музыка зазвучит совсем иначе.

Толкование музыкального произведения исполнителем и называется интерпретацией (латинское *interpretatio* – объяснение, толкование), *траптовкой*. Но нельзя думать, будто исполнитель играет, не считаясь с замыслом композитора, с указаниями, сделанными в нотах. Целью интерпретации должно быть верное раскрытие замысла произведения. Исполнитель – пианист, дирижер, скрипач, певец – стремится передать слушателям те чувства и мысли, которые вложил в свою музыку композитор.

ИНТРОДУКЦИЯ. Наверное, нет такого любителя музыки, который не слышал бы произведения для скрипки, называемого длинно и необычно: Интродукция и Рондо каприччиозо. Автор его – французский композитор Сен-Санс. Помните, начинается оно довольно медленной, свободной мелодией, а после небольшого вступительного раздела следует быстрая, прихотливая «капризная» музыка. О том, что означают слова рондо и каприччио, вы можете прочесть в

посвященных им рассказах. Ну а латинское слово *introduction* означает вступление. В музыкальных произведениях так называется вступительный эпизод, по большей части медленный, предваряющий вступление основных музыкальных тем. Бывают интродукции перед оперным действием, частью кантаты или оратории. А Михаил Иванович Глинка назвал интродукциями начальные сцены своих опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», те сцены, в которых еще не начинается действие, а дается своего рода предисловие – широко, крупными мазками написанная картина к событиям, которые развернутся в дальнейшем.

К

КАВАТИНА – см. *Ария*.

КАДЕНЦИЯ. Если вам придется слушать – в концертном зале или по телевизору – концерт для фортепиано, скрипки или виолончели с оркестром, обратите внимание на конец его первой части. Звучит реприза (что это такое, объясняется в рассказе о сонате). Слышатся те музыкальные темы, на которых композитор построил первую часть. То сочетаются, то противостоят друг другу оркестр и солирующий инструмент. Вот, кажется, уже совсем скоро завершение... Но дирижер вдруг опускает палочку. Оркестр умолкает, и начинается виртуозное соло. Это своего рода фантазия на темы концерта. Сольный инструмент проявляет в ней все свои возможности. И быстрые пассажи, и мощные аккорды, и певучие и энергичные мелодии сменяют одна другую. К заключительному аккорду каденции присоединяется, по знаку дирижера, оркестр, и уже вместе все музыканты завершают часть.

Когда-то, в XVIII веке, композиторы не сочиняли каденций. Каждый солист импровизировал ее во время исполнения. Бетховен первый стал сочинять каденции к своим концертам. Вслед за ним так стали поступать и другие композиторы. И каденция приобрела более органичный характер, стала лучше сливаться с формой всего сочинения.

У слова «каденция» (от латинского *cadere* произошли итальянское *cadenza* и французское *cadence*, что означает окончание) есть и

другое значение: это заключительный гармонический и мелодический оборот, завершающий небольшой музыкальный эпизод, придающий ему законченность. В этом смысле чаще употребляется слово каданс, то есть французский вариант термина,

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА. В старину, когда не было концертных залов, филармоний, инструментальная музыка и небольшие вокальные произведения исполнялись, в основном, в домах любителей музыки. Собирались несколько друзей-музыкантов, расставляли подставки для нот – пульта, вынимали из чехлов и футляров скрипки, альты, виолончели, а иногда и флейты и гобои, кто-то садился за клавесин, и начинался домашний концерт. Звучали сонаты, трио, квартеты. Иногда кто-нибудь пел под аккомпанемент клавесина или других инструментов. Среди слушателей обычно было лишь несколько человек родственников и знакомых.

Музицировали, таким образом, и в скромных домиках ремесленников, и в аристократических салонах. Отсюда-то и пошло выражение – камерная музыка (самега по-итальянски – комната), то есть музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя.

Понятно, что в комнате нельзя было играть симфонии, исполнять оперы или оратории. Поэтому камерными называли произведения, написанные для небольшого числа исполнителей – сольные инструментальные пьесы, дуэты, трио, квартеты, песни и романсы, которые можно было исполнить в домашних условиях. И хотя со временем камерная музыка вышла из гостиных в концертные залы, старое название ее сохранилось. Впрочем, и сейчас ее стараются исполнять не в больших концертных залах, где обычно звучат симфонии и оратории, а в меньших по размеру камерных залах.

КАМЕРТОН. Как проверить, правильно ли настроены фортепиано, скрипка, виолончель? Как показать хору, поющему многоголосное произведение без сопровождения, а капелла, звуки, с которых он должен начать петь? Для этого существует специальный прибор – камертон.

Иногда камертон сделан из металла в виде изогнутой пластинки. На месте изгиба есть рукоятка с шариком на конце. Если легонько ударить по камертону, каким-нибудь твердым предметом, то свободные концы начинают дрожать – вибрировать – и слышится звук.

Другой вид камертона — маленькая трубочка, которая издает звук, если в нее подуть. Обычно камертоны делают так, что они издают звук *ля* первой октавы. Однако имеются камертоны, настроенные и на другие звуки.



КАМЕРТОН

Зная совершенно точно, как звучит одна нота, можно правильно настроить и все остальные. Поэтому камертон очень нужен многим — настройщикам роялей и скрипачам, певцам, поющим без аккомпанемента, и дирижерам хоров,

КАНОН. По-гречески канон, значит, правило, образец. В жизни нам довольно часто встречается это слово. Мы говорим: «По строгим канонам...». Или употребляем понятие канонический в смысле образцовый, подчиняющийся самым строгим правилам. В музыке значение этого термина значительно уже. Так называется многоголосная пьеса, в которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но не вместе, а вступая поочередно, иногда от одного и того же звука, иногда — от разных. Собственно говоря, канон — это музыкальная пьеса или ее эпизод, построенный на непрерывно проводимой имитации. Пример такого эпизода — дуэт Ленского и Онегина в сцене дуэли в опере Чайковского «Евгений Онегин». Еще недавно неразлучные друзья, они стоят один против другого с пистолетами в руках. Мысли их одинаковы («Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?»), поэтому мелодия одна и та же; но они уже не вместе, они противники — и поэтому их мелодии не совпадают по времени, звучат каждая сама по себе. Так тонко, психологически обоснованно использовал композитор старинную полифоническую форму.

Особая разновидность канона — бесконечный канон. Мелодия в нем может повторяться сколько угодно раз, переходя от окончания вновь к началу.

КАНТАТА — см. *Оратория*.

КАНТЕЛЕ — см. *Гусли*.

КАНТИЛЕНА. Так от латинского *cantilena* — распевное пение — называется широкая, свободно льющаяся мелодия. Прекрасные образцы кантилены есть в операх Глинки, Чайковского, в операх и

ораториях Прокофьева и Шостаковича, в произведениях итальянских композиторов. Можно назвать этим, словом и многие русские народные песни.

КАПЕЛЛА. Всем любителям музыки хорошо известны такие хоровые коллективы, как Ленинградская академическая капелла им. М.И. Глинки, Республиканская хоровая капелла им. А.А. Юрлова. Однако слово капелла – *capella* – в переводе с итальянского означает «часовня». Какое же отношение имеет часовня к хору?

В католических храмах вот уже много веков богослужение сопровождается музыкой. В соборах и крупных церквях издавна соприкасались органы. Органисты импровизировали, сопровождали своей игрой пение хора, и богослужение получалось очень торжественным, производило сильное впечатление на молящихся. А ведь это и нужно было церковникам. Но в маленьких церквях, часовнях органов не было. Хору там приходилось петь без сопровождения. Поэтому со временем пение без инструментального аккомпанемента и стали называть: «как в часовне». По-итальянски – а *'capella*. А самый хор стали называть капеллой.

Теперь это слово расширило свое значение. Им иногда называют не только хоровой, но и инструментальный коллектив. Например, Капелла бандуристов Украинской ССР.

КАПЕЛЬМЕЙСТЕР. В XVIII веке крупные аристократы часто заводили у себя целый штат музыкантов – оркестр, хор, солистов-певцов. Такой штат тоже стал называться капеллой (см. о капелле предыдущий рассказ), а его руководитель – *капельмейстером*. Например, композитор Гайдн больше тридцати лет прослужил капельмейстером в капелле князя Эстергази.

Первоначально обязанности капельмейстера были очень разнообразны. Он должен был не только руководить всеми музыкантами, подбирать репертуар и сочинять музыку, но и следить за состоянием музыкальных инструментов, за нотной библиотекой, давать уроки пения, в общем, заниматься всем, что соблаговолит поручить ему господин.

Со временем у капельмейстера остались преимущественно дирижерские обязанности. Еще позднее руководителя симфонического оркестра капельмейстером называть перестали: этот термин относился до недавнего времени только к дирижерам военного духового оркестра. Теперь же это название совсем вышло из употребления.

КАПРИЧЧИО. Итальянское слово «capriccio» означает каприз, прихоть. В музыке оно или его производные встречаются довольно часто: так называют пьесы, свободные по построению, капризного, изменчивого характера. Таково, например, Итальянское каприччио Чайковского, написанное под впечатлением его поездки в Италию. В этом оркестровом каприччио использованы разнообразные народные напевы и ритмы, благодаря которым создается красочная картина веселого итальянского карнавала.

Иногда употребляют не итальянскую, а французскую форму этого термина – каприс (caprice). Широко известны скрипичные каприсы Паганини – виртуозные, причудливые пьесы. Могли вы слышать и Вальс-каприс Антона Рубинштейна, написанный для фортепиано, но звучащий часто в оркестровом варианте.

КАСТАНЬЕТЫ. Это своеобразный музыкальный инструмент ведет свое происхождение из Испании. Под задорное шелканье кастаньет пляшут испанцы болеро, сегидилью, хоту.

Кастаньеты принадлежат к числу ударных инструментов симфонического оркестра. Применяют их довольно часто, как правило, в танцевальных эпизодах: в испанских увертюрах Глинки «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», в испанских танцах из балетов Чайковского и Глазунова. В опере Визе «Кармен» во втором акте героиня танцует под кастаньеты, которыми она выстукивает замысловатый ритм.



КАСТАНЬЕТЫ

Настоящие испанские кастаньеты делаются из дерева твердых пород – черного дерева, самшита, кокосовой пальмы. По форме они напоминают раковины и соединены попарно шнурком, который стягивается вокруг большого пальца. Техника игры на кастаньетах довольно сложна. Испанские танцовщики учились ей с детства.

В оркестре применяется упрощенная разновидность кастаньет: две пары деревянных раковин, насаженных на концы рукоятки.

КВАРТЕТ.

Проказница Мартышка,
Осел,
Козел,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть Квартет.

Достали нот, баса, альта, две скрипки
И сели на лужок под липки,—
Плентяй своим искусством свет.

Вы, конечно, знаете эту басню И.А. Крылова. Называется она «Квартет». Слово это имеет не одно значение. Как и название интервала — кварта (об интервалах вы, наверное, успели прочесть) — оно происходит от латинского диализ — четвертый. Что называют словом «квартет»? Прочтите снова строки баски: «затеяли сыграть квартет...» Значит, прежде всего, квартет — это название произведения. Произведения многочастного (первая часть которого написана, как правило, в сонатной форме) и предназначенного для четырех — отсюда и quartus — исполнителей. Наиболее часто квартеты пишут для двух скрипок, альты и виолончели. Крылов имел в виду именно такой квартет: «басом» раньше называли виолончель. Называется он струнным, так как рассчитан на исполнение одними только струнными инструментами. Струнные квартеты писали Бетховен, Чайковский, Бородин, Шостакович и многие другие композиторы.

Квартеты для другого состава инструментов встречаются значительно реже. Например, фортепианный — для скрипки, альты, виолончели и фортепиано. Бывают и квартеты для **духовых** инструментов. В операх довольно часто встречаются квартеты вокальные — ансамбли, в которых участвуют четыре действующих лица оперы. Например, в последнем акте оперы Верди «Риголетто» есть квартет Герцога, Джильды, Мадалены и Риголетто. Участники исполнения квартетных пьес тоже называются квартетом. Так, существовал одно время вокальный квартет сестер Федоровых, которые пели специально для них сделанные четырехголосные обработки народных песен. Но наиболее распространены, конечно, струнные квартеты в составе двух скрипачей, альтиста и виолончелиста.



СТРУННЫЙ КВАРТЕТ

Квартеты носят иногда имена великих музыкантов. Так, один из старейших коллективов в нашей стране – квартет имени Л. Бетховена. Большой известностью пользуются квартет имени А.П. Бородина, ленинградский квартет имени С.И. Танеева. За последние годы сложились квартеты имени С.С. Прокофьева и имени Д.Д. Шостаковича»

КЛАВЕСИН – см. *Фортепиано*.

КЛАВИКОРДЫ – см. *Фортепиано*.

КЛАВИР. У этого слова два значения. Одно – общее название всех клавишных инструментов. Им пользовались раньше, в основном до XIX века, когда были распространены клавиесины, клавикорды, клавицимбалы, спинеты. Позднее, когда был изобретен рояль, общим названием для рояля к пианино стало фортепиано. Это слово передает то главное качество, которым рояль и пианино отличаются от клавиесина к его современников – на них можно менять динамику звука, играть то громче (форте), то тише (пиано). А слово клavier осталось в другом значении. Это – сокращение длинного немецкого слова *Klavierauszug* – дословно – извлечение для клавира). Так называются переложения для фортепиано оркестровых и симфонических произведений, опер, балетов, оперетт. Постепенно для удобства вторую половину этого чересчур длинного слова произносить перестали, и теперь в нотном магазине вы можете услышать: «Покажите мне, пожалуйста, клavier „Пиковой дамы“», «А клavier „Лебединого озера“ к вам не поступал?» Определение «клавирная музыка» означает, что имеется в виду музыка, написанная для любых клавишных инструментов, чаще всего – предшественников рояля. В наше время она, как правило, исполняется на фортепиано.

КЛАРНЕТ. Звучит увертюра-фантазия Чайковского «Франческа да Римини». Отбушевали в оркестре адские вихри, и в затаенной тишине слышится грустное пение кларнета-соло. Это рассказ Франчески о ее трагической судьбе.



КЛАРНЕТ

Кларнет – один из самых певучих и виртуозных деревянных духовых инструментов. Его диапазон – от *ре* (иногда *ре-бемоль*) малой октавы до *ля – си-бемоль* третьей октавы – делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие – светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета – резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента.

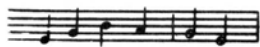
Возможности кларнета очень велики. Ему доступно и выразительное пение, и блестящие виртуозные пассажи. Он может играть еле слышно, легчайшим пианиссимо, но может и поразить сильным полным звуком. «Рассказ» Франчески Чайковский поручил кларнету, играющему в том регистре, который своим мягким, глубоким тембром напоминает звучание человеческого голоса. А в начале Пятой симфонии Чайковского два кларнета в низком регистре исполняют скорбную мелодию, которая благодаря тембру низких звуков кларнета создает мрачное, зловещее впечатление.

Есть несколько разновидностей кларнета. Кроме основного, существует малый кларнет с диапазоном на кварту выше обычного, отличающийся пронзительным звуком, а также *бас-кларнет*, звучащий октавой ниже обычного. Тембр бас-кларнета сочный, звенящий, а в низком регистре мрачный, угрюмый.

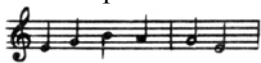
КЛЮЧ. Много разных значений имеет это слово. Ключ – родник с чистой, свежей и прохладной водой. Ключ от замка, которым запирают квартиру, ворота или чемодан. Гаечный ключ, без которого не починить велосипеда, не исправить системы водяного отопления. Наконец, самый интересный ключ – ключ к шифру, при помощи которого можно прочесть таинственное послание.

Вот это последнее значение слова ключ больше всего напоминает его музыкальный смысл. В самом деле: чтобы прочесть какие-

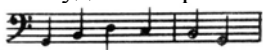
то ноты, ключ совершенно необходим, иначе запись их окажется зашифрованной. Посмотрите, например, такую строчку:



Несмотря на простоту мелодии, ни один музыкант не сможет воспроизвести ее, пока в начале нотных линейек (они называются «нотный стан» или «нотоносец»), на которых расположились ноты, не будет поставлен какой-то ключ. Ведь какие именно здесь написаны ноты, неизвестно! Видно только, как они соотносятся между собой (и то приблизительно: мы можем лишь догадываться, где интервалы между звуками большие, а где малые), да определен их ритм. А теперь поставим ключ:



Сразу все стало ясно (конечно, для того, кто знает ноты). Правда? Вы можете сказать, что и первую запись расшифровали так же? Будете неправы. Ее можно прочесть и так:



Выйдут другие ноты, другая октава, другая тональность и даже другой лад.

Так что же такое ключ? Это знак, который всегда ставится в начале нотного стана и указывает положение на нем одной из нот, а в зависимости от нее и всех остальных.

В далеком прошлом ключей применялось очень много, и наиболее распространены были ключи, определяющие положение ноты *до* первой октавы.

Зачем было нужно много ключей? Судите сами: на пяти линейках нотного стана и между ними можно удобно записать всего одиннадцать звуков. В музыке же применяется гораздо больше. Для остальных нужно приписывать дополнительные линейки, а это очень загромождает запись и затрудняет чтение. Выход, конечно, нашелся. Наиболее распространена в те далекие времена была вокальная музыка. Но ведь диапазон человеческого голоса довольно ограничен. Значит, каждому исполнителю можно удобно записать его партию, если расположить ее соответствующим образом. Например, сопрано – это высокий голос. Поет он, в основном, в первой, а часто и во второй октаве. Баритон, наоборот, звучит вниз от определяющей ноты *до*. Поэтому ключ *до* для сопрано и баритона

располагается не одинаково. Сопрановый – на первой линейке, чтобы можно было записывать ноты вверх, баритоновый, напротив, на пятой: его партия, записанная на тех же пяти линейках, читается значительно ниже. А между ними, соответственно на второй, третьей и четвертой линейках помещаются меццо-сопрановый, альтовый и теноровый ключи.

Сопрановый



Меццо-сопрановый



Альтовый



Теноровый



Баритоновый



Завитушка в середине знака каждый раз определяет положение ноты **до** первой октавы. Конечно, этими ключами пользовались не только певцы. Они были удобны и некоторым инструментам. Так, до сих пор сочинения для альта и его партия в оркестровых партитурах записывается в альтовом ключе. Применяется иногда и теноровый ключ. Но постепенно с развитием и все более широким распространением инструментальной музыки оказалось, что все эти ключи еще не дают достаточно удобной записи, не охватывают крайних регистров. Тогда появились другие ключи, определяющие положение ноты **соль** первой октавы и **фа** малой октавы. Из нескольких таких ключей теперь наиболее употребительными являются **басовый** и **скрипичный**. Они удобны тем, что как бы «сцеплены» между собой нотой **до** первой октавы, которая оказалась расположенной на первой нижней добавочной в скрипичном ключе и на первой верхней добавочной – в басовом. Вместе эти ключи дают возможность записать практически весь используемый звукоряд и поэтому стали универсальными. Вот они (завитки обоих ключей показывают положение на нотном стане

определяемых ими нот):



Фа малой октавы

Остается сказать только, как появились такие значки: **B**, **&**, **?**. Это очень сильно изменившиеся в течение времени латинские буквы **C** (то есть **до**), **G** (**соль**) и **F** (**фа**).

КОБЗА. Всем хорошо известно имя замечательного украин-

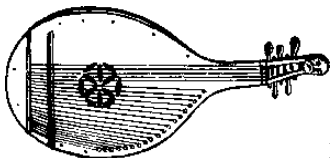
ского поэта Тараса Григорьевича Шевченко. А знаете ли вы, что сборник своих стихов он назвал «Кобзарь»? Почему? Что хотел он сказать этим?



КОБЗА

Много веков назад появились на Украине кобзари. Это были странствующие певцы, часто слепые. Но слепота не мешала им видеть зло, которое творилось вокруг, беды, которые обрушивались на простых людей. Обо всем этом, о судьбе народной, о борьбе украинцев с угнетателями пели кобзари, аккомпанируя себе на кобзе – инструменте, от которого и пошло их прозвание.

Потому и Тарас Шевченко называл себя кобзарем: ведь он тоже воспевал простых людей, призывал бороться с угнетением и произволом.



БАНДУРА

Итак, инструментом кобзарей, особенно распространившемся в XVI и XVII веках, была кобза – струнный щипковый инструмент с корпусом, похожим на корпус лютни, и с небольшим, слегка отогнутым назад грифом. Играли на ней при помощи плектра.

В XVIII веке кобза уступила место похожему на нее, но более сложному и совершенному инструменту – *бандуре*, у которой не один, а два набора струн. Более длинные, басовые, настроенные по квартам и секундам, располагаются прямо, на корпусе и грифе. Короткие, называемые приструнками, расположены на корпусе веерообразно и настроены по ступеням гаммы, а в каши дни часто по полутонам.

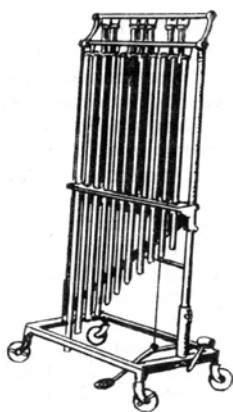
По сию пору бандура – любимый украинский инструмент. На Украине организована Государственная капелла бандуристов. Существуют и самодеятельные ансамбли бандуристов.

КОДА. Итальянское слово *soda* означает хвост, конец, шлейф. Та-

ким «несерьезным» термином в музыке называют дополнительное заключительное построение, следующее иногда в музыкальной пьесе после основного заключительного раздела.

В коде обычно закрепляется, утверждается главная тональность произведения, звучат его основные темы.

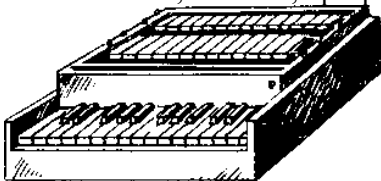
КОЛОКОЛА. Заканчивается опера Глинки «Иван Сусанин». Народ, собравшийся на Красной площади, празднует победу над поляками. Знаменитый хор «Слався» звучит торжественно и мощно, а в самом конце к нему присоединяется колокольный звон. Гремит, переливается он под сводами театрального зала. Неужели настоящие колокола? Конечно, нет, Такие колокола, какие раньше висели на церковных звонницах, какие вы можете увидеть и услышать в кино или представить по знаменитому Царь-колоколу в Кремле, невозможно поместить в оркестре. Оркестровые колокола – это небольшие металлические трубки или пластинки, подвешенные на перекладине. Их заставляют звучать, ударяя колотушкой, обтянутой кожей (следовательно, колокола – ударный инструмент). Применяют их, главным образом, в музыке для театра, там, где нужно изобразить колокольный звон – в «Иване Сусанине», в «Борисе Годунове» Мусоргского, в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова. И звон получается самый настоящий, потому что оркестровые колокола очень точно воспроизводят звучание настоящих колоколов. Колокола вошли в оркестр в эпоху Великой французской революции. Впервые их использовал в своих произведениях композитор Керубини.



**ОРКЕСТРОВЫЕ КОЛОКОЛА,
ТРУБЧАТЫЕ
С ПЕДАЛЬНО ДЕМПФЕРНЫМ
УСТРОЙСТВОМ**

КОЛОКОЛЬЧИКИ. Как и колокола, это

тоже ударный инструмент, но в отличие от колоколов, звук колокольчиков слабый, нежный, прозрачный.



КЛАВИШНЫЕ КОЛОКОЛЬЧИКИ

Колокольчики – это набор металлических пластинок разной величины, укрепленных на деревянных брусках. Пластины расположены, как клавиши на фортепиано. Играют на них палочками или молоточками. Иногда колокольчики имеют клавиатуру, посредством которой извлекается звук. Композиторы используют этот инструмент в особых случаях. Делиб, например, в опере «Лакме» применил колокольчики в аккомпанементе арии главной героини, там, где она поет о звоне волшебного колокольчика. Римский-Корсаков в «Золотом петушке» вводит их для того, чтобы придать музыке необычайный, фантастический колорит.

КОЛОРАТУРА. По-итальянски «coloratura» – значит украшение. Украшения в музыке – это виртуозные пассажи, трели и другие похожие на них «музыкальные орнаменты», которые расцвечивают основную мелодию арии или – реже – романса.

Как правило, колоратуры встречаются в произведениях, написанных для самого высокого, легкого и подвижного женского голоса – *колоратурного сопрано*. Так, все вы, наверное, не раз слышали арию Царицы ночи из оперы Моцарта «Волшебная флейта» или арию Антонида из оперы Глинки «Иван Сусанин». Но бывают колоратуры и в произведениях, написанных для других голосов. Например, ария дона Базилио «Клевета» в опере Россини «Севильский цирюльник» написана для баса, но богато «изукрашена» колоратурами.

Особенно характерны колоратуры для опер итальянских композиторов. Итальянские певцы издавна славились своей виртуозностью, и с самых давних времен в итальянской музыке сложилась традиция расцвечивать вокальную музыку разными украшениями. В XIX веке эта традиция отчасти сказалась и в сочинениях композиторов других стран.

Встречаются колоратуры и в русской музыке. Вспомните арию

Людмилы из оперы Глинки «Руслан и Людмила». В партии Снегурочки в опере Римского-Корсакова колоратурные пассажи подчеркивают холодность, фантастическое происхождение дочери Мороза и Весны. А в романсе Алябьева «Соловей» колоратура подражает птичьим трелям.

КОЛОРАТУРНОЕ СОПРАНО – см. *Сопрано* и *Колоратура*.

КОМПОЗИТОР. Было время, когда этим словом называли любого, кто занимался композицией, к какой бы области искусства это ни относилось. Ведь латинское *comproposito* означает – сочинение, составление. Термин *compositor* можно перевести как сочинитель, составитель и отнести его к чему угодно, даже к составлению (композиции!) изящных букетов.

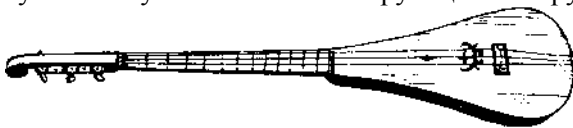
Однако, уже начиная с XVI века, этот термин все чаще стал употребляться в смысле «сочинитель музыки» (сначала говорили, как правило, «композитор музыки»). Сейчас у него имеется только одно это значение.

Очень трудно стать настоящим композитором. Для этого нужно посвятить всю свою жизнь музыке: с детства учиться играть на рояле, хорошо знать все музыкальные науки – теорию музыки, гармонию, полифонию, оркестровку, историю музыкального искусства. Нужно изучить произведения всех крупных композиторов прошлого и современности, понять особенности их творчества; изучить особенности звучания всех музыкальных инструментов. Только тогда можно сочинять настоящую хорошую музыку. Разумеется, если есть творческое дарование. Те, кто хочет стать композитором, учатся в музыкальном училище и в консерватории на теоретико-композиторском факультете.

КОМУЗ. Это самый известный, самый распространенный среди киргизских народных инструментов. И внешне и по звучанию он напоминает домру. У него грушевидный корпус с длинным грифом. Струн у него, как и у домры, три. Две крайние бывают, настроены в унисон или октаву, а средняя – всегда на квинту или кварту выше. На средней и исполняется мелодия, крайние же служат для аккомпанемента. Таким образом, комуз – многоголосный инструмент.

Исполняют на комузе кюи – инструментальные пьесы, связанные по содержанию с киргизскими легендами и преданиями. Ис-

пользуется комуз и как аккомпанирующий инструмент.



КОМУЗ

КОНКУРС. Это слово, без сомнения, всем хорошо знакомо. Широко распространены конкурсные экзамены, притом не только в вузы, но и, скажем, в музыкальные школы. Вам, наверное, приходилось слышать: «Там большой конкурс – десять человек на место» или, напротив: «В этом году конкурса почти нет – полтора человека!» А вместе с тем и совсем другое: «Выступает лауреат международных конкурсов», «...победитель всесоюзного конкурса...».

МЕДАЛЬ ЛАУРЕАТА
МЕЖДУНАРОДНОГО
КОНКУРСА
ИМЕНИ
П. И. ЧАЙКОВСКОГО



Латинское слово «consursus» означает столкновение. В музыке, вообще в искусстве, так называют творческое соревнование. Бывают конкурсы среди композиторов – например, на лучшую комсомольскую песню, на лучшее произведение к важной юбилейной дате. Такие конкурсы проводятся под девизами: жюри не знает участников. Ноты присылаются в конвертах, на которых каждый пишет свой девиз, а в других, маленьких конвертах, под тем же девизом сообщает свою фамилию. Вскрываются эти конверты только после того, как конкурс проведен. Такой порядок введен, чтобы обеспечить полную беспристрастность жюри, чтобы все участники находились в равном положении и громкое имя автора того или иного произведения никак не влияло на тех, кто должен оценить представленные сочинения.

Значительно большее распространение имеют другие конкурсы – исполнителей. Они проводятся в форме открытых концертов в несколько туров. В первом туре участвуют все, пожелавшие принять участие в конкурсе. Ко второму туру допускается лишь часть наиболее интересных участников. На нем идет еще более строгий отбор. Остается несколько самых ярких, самых талантливых. На

третьем туре между ними по системе баллов происходит распределение мест: победителя, лауреатов, дипломантов. Лауреатами называются те, кто награждены премиями, дипломантами – получившие почетные дипломы.

Есть много традиционных, то есть регулярно проводимых конкурсов. Например, конкурс Маргерит Лонг и Жака Тибо во Франции: в нем принимают участие пианисты и скрипачи в память выдающихся музыкантов пианистки Лонг и скрипача Тибо. Или конкурс имени Фридерика Шопена в Варшаве – для пианистов. Но самый представительный, самый ответственный и почетный, безусловно, конкурс имени П. И. Чайковского, который проводится каждые четыре года в Москве. Первый конкурс имени П. И. Чайковского состоялся в 1958 году. Его победителями стали американский пианист Ван Клиберн и советский скрипач Валерий Климов. Теперь в этом конкурсе принимают участие не только пианисты и скрипачи, но и виолончелисты и певцы.

КОНСЕРВАТОРИЯ. В 1537 году в Неаполе открылся приют для сирот и беспризорных. В нем детей кормили, одевали и обучали различным ремеслам, а также пению: многочисленным храмам Италии требовалось множество певчих для церковных хоров.

Это заведение, которое на русском языке принято называть приютом, по-итальянски определялось словом *conservatorio* от латинского слова *conservare* – охранять, сохранять.

На протяжении XVI и XVII веков в Италии было открыто много таких приютов. Постепенно преподавание музыки стало занимать в них основное место, и название консерватория, потеряв свой первоначальный смысл, стало означать музыкальное учебное заведение.

В нашей стране первая консерватория открылась в 1862 году в Петербурге. Ее основателем был Антон Григорьевич Рубинштейн – прекрасный композитор и выдающийся пианист, неутомимый пропагандист музыкальной культуры, музыкальных знаний.

Одним из первых учеников Петербургской консерватории стал Петр Ильич Чайковский. По окончании ее он был приглашен в качестве профессора в основанную в 1866 году Московскую консерваторию. Оба этих старейших музыкальных учебных заведения дали России много превосходных музыкантов различных специальностей.

До Великой Октябрьской социалистической революции в консерватории принимали учеников разного возраста. Рядом с борода-

тыми молодыми людьми можно было встретить мальчиков в коротких штанишках, девочек с косичками. Например, на одном курсе уже в начале XX века учились гениально одаренный мальчик Сережа Прокофьев и успевший получить специальность военного инженера Николай Яковлевич Мясковский, впоследствии один из крупнейших советских композиторов-симфонистов.

Для поступления в консерваторию тогда требовалось наличие музыкальной одаренности и, разумеется, определенный уровень профессиональной подготовки. Взрослые ученики (студентами их тогда не называли) часто совмещали музыкальные занятия с обучением в университете или службой. Для младших существовали так называемые научные классы, в которых ученики получали общее образование, примерно такое же, какое давала гимназия»

Это положение сохранялось и некоторое время после революции. Так, Дмитрий Дмитриевич Шостакович поступил в консерваторию в 1919 году, когда ему было всего тринадцать лет. Однако уже в середине 20-х годов система обучения в консерваториях изменилась. С тех пор и поныне консерватория – высшее музыкальное учебное заведение, куда принимают лишь тех, кто имеет среднее образование.

Выпускают консерватории музыкантов-инструменталистов, певцов, дирижеров, а также композиторов и музыковедов. Срок обучения на любом из факультетов – пять лет. Наиболее одаренные студенты, имеющие склонность к научно-творческой деятельности, остаются в аспирантуре, которая имеет при нескольких крупнейших консерваториях Советского Союза. А всего их в нашей стране – более двадцати пяти.

КОНТРАБАС. Самый низкий по звучанию среди струнных смычковых инструментов, контрабас играет очень важную роль в симфоническом оркестре, Это своего рода музыкальный фундамент, на который опирается звучание всех остальных инструментов.

Диапазон контрабаса – от *ми* контроктавы до *соль* первой октавы. Чтобы не писать слишком много добавочных линейек, условились записывать партию контрабаса октавой выше его подлинного звучания.

Как сольный инструмент контрабас выступает редко. На нем очень трудно добиться остроты и точности интонации, так как он слишком большой и громоздкий. Играть на нем приходится стоя или сидя на специальном очень высоком табурете, а для того, что-

бы заставить вибрировать его струны, приходится приложить немалые усилия.



КОНТРАБАС

Тем не менее, некоторые контрабасисты достигают настоящей виртуозности и играют сложные пьесы, часто – Описанные для виолончели. Таким контрабасистом-виртуозом был Сергей Кусевицкий, прославившийся как выдающийся дирижер.

Среди советских контрабасистов наибольшей известностью пользуются имена И.Ф. Гертовича – первого советского контрабасиста – солиста, а из молодых музыкантов – Александра Михно, лауреата Международного конкурса контрабасистов и Михаила Кикшоева лауреата Всесоюзного конкурса.

Контрабасы популярны в эстрадных оркестрах и ансамблях. Там, как правило, на них играют щипком – пиццикато.

КОНТРАЛЬТО. Так называется самый низкий женский голос глубокого грудного бархатистого тембра. Раньше он назывался альтом, по аналогии со струнным инструментом.

Голос этот встречается редко, да и композиторы используют его тоже не часто. Нередко к нему обращался Чайковский. Так, он написал для контральто партию Ольги в «Евгении Онегине» и Полины в «Пиковой даме».

В некоторых операх контральто исполняет партии юношей. Так, специально для великолепной певицы-контральто Воробьевой-Петровой Глинка создал партию Вани – приемного сына Сусанина – в опере «Иван Сусанин», а также молодого хазарского хана Ратмира в «Руслане и Людмиле». Римский-Корсаков поручил контральто партию гусяра Нежаты в «Садко» и пастуха-певца Леля в «Снегурочке». Песни Леля, пожалуй, наиболее популярны среди контральтового репертуара, особенно третья: «Туча со громом сговивалась...».

Иногда, если в театре нет певицы-контральто, эти партии поручают голосу, наиболее близкому к нему – меццо-сопрано.

Диапазон контральто от *фа* малой октавы до *фа* второй октавы.

КОНТРАФАГОТ – см. *Фагот*.

КОНЦЕРТ. Вы включаете радио и слышите: «Передаем концерт, по заявкам. Чайковский. Первый концерт для фортепиано с оркестром». Слово концерт было произнесено два раза, но с разным значением. Каково же оно в каждом случае?

Латинское *concertare* означает состязаться. Итальянское *concerto* – согласие. В музыке концертом стали называть произведение, в исполнении которого участвуют солист и оркестр. Они как бы состязаются друг с другом: виртуозная партия солиста противопоставлена красочному звучанию оркестра. Как правило, инструментальные концерты состоят из трех частей и создаются по тому же принципу, что и сонаты (в рассказе о сонате вы можете прочесть об этом подробнее). Встречаются также концерты, состоящие из большего количества частей, бывают они и одночастными.

Множество концертов написано для рояля, скрипки, виолончели с оркестром. Есть концерты и для других инструментов – для духовых, для баяна, домры и т. д. Вы могли услышать и концерт для голоса с оркестром. Его написал советский композитор Рейнгольд Морицевич Глиэр.

Иногда композиторы пишут концерты не для одного, а для двух или трех солирующих инструментов. Тогда концерт так и называется: двойной или тройной...

Что же касается другого значения термина *концерт*, то оно означает такое исполнение музыкальных произведений, на котором присутствует публика. Так же называют, кроме того, исполнение музыкальных произведений по радио и телевидению, хотя передачи там часто ведутся из студий, в которых никакой публики не бывает.

Концерты могут быть разные: симфонические и камерные, хоровые и эстрадные, сольные и смешанные.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР. Слово концертмейстер, такое похожее на два других, о которых вы можете прочесть на страницах этой книжки – капельмейстер и хормейстер – также состоит из двух слов: концерт и мастер (по-немецки *meister*). Имеет оно два значения.

В оркестре так называется самый лучший из музыкантов какой-либо группы оркестра, который словно ведет за собой участников этой группы. Если в симфоническом произведении встречается сольный эпизод для какого-то инструмента, то исполняет его именно концертмейстер.

Концертмейстер главной группы симфонического оркестра –

группы первых скрипок – считается концертмейстером всего оркестра. Это положение очень ответственное и почетное. Концертмейстер – первый помощник дирижера, его правая рука. Обычно, когда после исполнения какого-то произведения дирижеру аплодирует публика, он, деля свой успех со всем оркестром, обращается к концертмейстеру отдельно, пожимает ему руку, благодаря за помощь. Бывают случаи, когда концертмейстер оркестра даже заменяет внезапно заболевшего дирижера за пультом.

А еще концертмейстером называют пианиста, который работает с учащимися – скрипачами, вокалистами, виолончелистами и т.д. Такой концертмейстер – помощник педагога – руководит ими, помогает разучивать свои партии, находить верную трактовку произведения. Несколько иная роль у концертмейстеров, которые аккомпанируют певцам и инструменталистам – мастерам своего дела. Здесь они выступают как равноправные участники единого ансамбля.

КОРНЕТ. Все дети, играющие на рояле, знают «Неаполитанскую песенку» из «Детского альбома» Чайковского. Эту музыку композитор поместил и в балет «Лебединое озеро». Только там под нее танцуют, и называется она «Неаполитанский танец». Мелодию танца играет медный духовой инструмент корнет. Корнет звучанием напоминает трубу и имеет такой же диапазон. Он более виртуозен, чем труба, но звук его слабее.

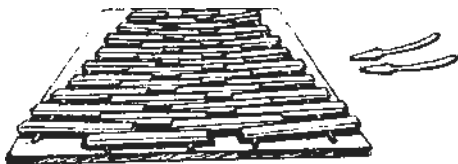


КОРНЕТ С ПОРШНЕВЫМ МЕХАНИЗМОМ

Корнет играет главную роль в духовом оркестре. В симфоническом он встречается реже. Кроме соло в «Лебедином озере», Чайковский поручил двум корнетам, играющим в терцию, нежную мелодию в «Итальянском каприччио».

КСИЛОФОН. В 1874 году французский композитор Сен-Санс написал произведение, названное им «Пляска смерти». Когда ее исполняли в первый раз, некоторых слушателей охватил ужас: они услышали стук костей, как будто, в самом деле, плясала Смерть – страшный скелет с черепом, глядящим пустыми глазницами, с за-

ржавленной косой в руках.



КСИЛОФОН

Как же добился композитор такого впечатления? Он ввел в оркестр ксилофон – ударный инструмент, состоящий из деревянных брусков. Играют на них при помощи двух деревянных палочек. Диапазон ксилофона – от *до* первой до *до* четвертой октавы. Звук сухой, щелкающий, звонкий. Конечно, в наши дни он никого не пугает. Очень эффектно звучат на ксилофоне быстрые скерцозные пьесы, которые нередко исполняют ксилофонисты в сопровождении рояля.

КУЛЬМИНАЦИЯ. Латинское слово «culmen» означает в переводе вершина, высшая точка. В музыкальном произведении кульминацией называется эпизод, в котором достигается наивысшее напряжение, то есть наиболее эмоционально воздействующий момент, к которому подводит логика построения всей пьесы. Кульминаций может быть несколько на протяжении большого сочинения. Тогда одна из них является главной (ее называют иногда центральной или генеральной), а остальные – «местными».

Кульминация есть в любой мелодии. Обычно это – один из ее верхних звуков, подчеркнутый большей продолжительностью и сильной долей такта.

КУПЛЕТ. Видели вы когда-нибудь, как идут солдаты? Сначала они молча печатают шаг под команду командира, а потом над строем взвывается звонкий голос, запевающий бодрую солдатскую песню. Он поет несколько стрóf, а потом все подхватывают ее дружным хором.

То, что поет один – солист, – это запев песни. Обращали вы когда-нибудь внимание на то, как сложена песня? Особенно такая песня, которую можно петь многим вместе – на демонстрации, в походе или вечером у пионерского костра. Она словно делится на две части, которые потом несколько раз повторяются. Эти две части – *запев* или, иначе, куплет (французское слово *dcouplet* означает строфа) и припев, по-другому называемый *рефреном* (это слово

тоже французское –refrain). В хоровых песнях часто запев исполняется одним только певцом, а хор подхватывает припев. Состоит песня не из одного, а, как правило, из нескольких куплетов. Музыка в них обычно не меняется или изменяется очень немного, а вот слова каждый раз другие. Припев же всегда остается неизменным и по тексту, и по музыке. Вспомните любую пионерскую песню или какую-нибудь из тех, что вы поете, выступая летом в поход, и проверьте сами, как она построена.

Форма, в которой пишется подавляющее большинство песен, называется, поэтому куплетной формой.

Л

ЛАД. Хорошее это славянское слово – лад. Хорошо, когда дело ладится, когда в семье лад, когда платье ладно сшито... Много можно привести примеров с этим корнем, и все слова окажутся светлые, дружелюбные. Недаром лад – это согласие, мир, стройность, порядок.

Но какое отношение все эти понятия могут иметь к музыке?

Оказывается, самое непосредственное.

Музыка – искусство, в котором звуки располагаются стройно, согласованно, упорядоченно. Попробуйте-ка нажимать клавиши рояля или дергать струны гитары как попало: никакой музыки не получится!

Однако слово лад – не просто стройность и согласие. Это специальный термин, который означает взаимосвязь звуков между собой, их согласованность, слаженность.

Вспомните любую мелодию: песню, танец, отрывок из какого-нибудь инструментального сочинения. Если вы начнете ее напевать, то обнаружите, что в любом, произвольном месте остановиться нельзя. И не только потому, что, допустим, не «уложились» все слова или не закончилось движение танца. Нет: дело в том, что звуки, сочетаясь друг с другом, воспринимаются по-разному. Одни – как устойчивые. На них можно остановиться подольше, вообще закончить движение. На них композитор и заканчивает куплет песни, раздел или всю инструментальную пьесу. На других остановиться

никак нельзя: они вызывают ощущение незавершенности и требуют движения дальше, к устойчивому, опорному звуку.

Объединение звуков, различных по высоте и тяготеющих друг к другу, называется ладом. Основной звук лада – самый устойчивый, к которому тяготеют все остальные, – называется тоника. Аккорд из трех звуков, нижний из которых – тоника, – называется тоническим трезвучием.

Лады, то есть подобные объединения звуков, бывают разные. Наиболее распространены в европейской музыке лады, которые называются *мажор* и *минор*. В основе мажора – тоническое трезвучие, в котором сначала, снизу – большая терция (посмотрите, что написано о терции в рассказе «Интервал»), а над ней малая. Мажор получится, если вы, подойдя к роялю, нажмете последовательно все белые клавиши от ноты *до* вверх до следующей ноты *до*, расположенной октавой выше. Такое последовательное звучание нот в пределах октавы называется *гаммой*. То, что вы сыграли, гамма до мажор. Можно сыграть мажорную гамму от любого другого звука, только тогда в некоторых местах белую клавишу придется заменить черной. Ведь построение гамм подчинено определенной закономерности. Так во всех мажорных гаммах после двух взятых подряд тонов следует полутон, потом идут три тона подряд и снова полутон. В минорной гамме звуки чередуются иначе: тон, полутон, два тона, полутон, два тона. При этом гамма всегда называется по ее первому звуку.

В чем разница между *гаммой* и *тональностью*? *Гамма* может быть восходящей и нисходящей, то есть звуки в ней будут подниматься вверх или спускаться. Но расположены они непременно последовательно, без скачков; они двигаются со ступеньки на ступеньку (запомним это сравнение – оно нам еще понадобится). А *тональность*... Предположим, вы поете песню на школьном уроке. Песня закончилась, и учительница говорит: «Хорошо, в ре мажоре у вас получилось (ре мажор – значит, самый устойчивый, основной звук песни – *ре*, а в аккомпанементе самый устойчивый аккорд, на котором песня закончилась, – ре-мажорное трезвучие). А теперь давайте попробуем спеть ее немного повыше». Дает «настройку»: несколько аккордов в ми мажоре, чтобы вы привыкли к звучанию, и вы запеваете песню в другой тональности. Мелодия та же самая, как будто ничего и не изменилось, но звучит песня на тон выше,

чем раньше. И основной устойчивый звук песни – теперь не *ре*, а *ми*. И поэтому закончилось все ми-мажорным аккордом.

Значит, **тональность** – это высота лада, высота, на которой он расположен. Иногда ее называют – ладотональность.

Название тональности получается, когда к определению лада прибавляют название его главного звука – тоники – до мажор, ми-бемоль мажор, соль минор, фа-диез минор,.. Вот и появилось у нас название еще одного лада – минор. Это тоже очень распространенный лад европейской музыки. В его основе минорное трезвучие, в котором терции расположены так: снизу малая, а над ней большая. Минор получится, если сыграть подряд на белых клавишах все звуки от *ля* до *ля*.

Звуки лада называются ступенями и нумеруются римскими цифрами по порядку снизу вверх: I, II, III, IV, V, VI, VII. Тоника – это I ступень.

Мажор и минор – самые известные, самые распространенные лады. Но существуют кроме них и многие другие. Они распространены в народной музыке, все чаще используются и в современной профессиональной музыке. Есть и лады искусственные, придуманные композиторами. Так, например, Михаил Иванович Глинка придумал целотонный лад. Он называется так потому, что между всеми звуками расстояние – целый тон. Звучит он странно, необычно. Глинка придумал его, чтобы передать состояние оцепенения, чего-то фантастического и безжизненного.

Многие лады, как и мажор, и минор, состоят из семи ступеней, но бывают лады и из другого количества звуков. Так в целотонном – шесть ступеней. Есть целая группа ладов, называемых пентатонными (по-гречески pente – пять, tonos – тон), – это лады пятиступенные. Существуют и лады с другим количеством ступеней.

ЛАУРЕАТ. Это понятие пришло к нам из глубокой древности. Еще в Древней Греции, а затем и в Риме победителей на состязаниях увенчивали лавровыми венками. С тех пор и появилось слово *laureatus*, по-латыни – увенчанный лаврами.

В наше время это слово употребляется в двух значениях. Первое – победитель музыкального соревнования, конкурса. Вы, наверное, знаете многих таких лауреатов, особенно – победителей самого авторитетного среди музыкальных состязаний, конкурса имени П.И. Чайковского. Среди его лауреатов – Ван Клиберн и Ва-

лерий Климов, Борис Гутников и Григорий Соколов, Штефан Руха и Джон Огдон, Сергей Стадлер и Михайл Плетнев, Наталья Шаховская и Иван Монигетти, Людмила Шемчук, Елена Образцова и Евгений Нестеренко.

Второе значение слова «лауреат» относится не только к представителям мира искусства. Так называют человека, отмеченного высокой премией. Есть у нас лауреаты Ленинской премии (это самая почетная премия, которой может быть удостоен человек), лауреаты Государственных премий, лауреаты премии Ленинского комсомола. Такими лауреатами становятся не только музыканты, но и художники, поэты, архитекторы, кинематографисты, ученые, совершившие открытия, изобретатели, придумавшие новые аппараты, рабочие, отличившиеся высокими показателями в труде.

ЛЕГКАЯ МУЗЫКА. Признаемся сразу – термин этот не из самых удачных. В самом деле: если есть легкая музыка, значит должна быть и тяжелая? Но уж такой нет на свете. Бывает музыка серьезная, мрачная, грустная, трагическая – но только не тяжелая.

Поэтому и вместо «легкой» лучше говорить как-то по-другому. Например – развлекательная. Действительно: именно развлекательная музыка и является самок «легкой», доступной по содержанию. Она не вызывает глубоких раздумий. Ее дело – развлечь, а иногда и отвлечь, дать отдохнуть. Однако «легкая» и «развлекательная» – не синонимы. Ведь к легкой музыке относятся оперетта, танцевальная музыка, эстрадные песни, джазовые композиции. А это – далеко не всегда только развлечение. И оперетты бывают такие, как, например, «Вольный ветер» Дунаевского, где говорится о борьбе за мир против поджигателей новой войны. И эстрадные песни есть веселые, а есть и очень серьезные, драматичные, заставляющие глубоко задуматься... Да и джаз – тоже не всегда развлекательное искусство. Наверное, вы уже прочли о нем на страницах этой книжки. И, тем не менее – живет такой термин – легкая музыка. И приходится его принимать. Только будем всегда помнить, насколько он условен.

ЛЕЙТМОТИВ. Наверное, любому школьнику хоть один раз довелось слышать симфоническую сказку Прокофьева «Петя и волк» о том, как пионер Петя поймал волка.

Помните, какие в ней действующие лица? Смешная, перевали-

вающаяся с боку на бок утка, веселая птичка, ворчливый дедушка, свирепый волк... Всех их мы как будто видим – так ярко рисует музыка персонажей сказки. Больше того: в тексте, который читает актер, может ничего и не говориться, например, о птичке, которая вьется перед носом волка, а мы слышим, что она тут... Почему? Да потому, что звучит характеризующая ее музыка – быстрые пассажи маленькой флейты-пикколо. Петю композитор рисует красивой, распевной мелодией, похожей на пионерский марш, дедушку – басовитым ворчанием фэгота, волка – страшным завыванием валторн... Все персонажи музыкальной сказки Прокофьева охарактеризованы лейтмотивами.

Лейтмотив – немецкое слово (*Leitmotiv*), означающее в переводе ведущий мотив. Так называется яркая, хорошо запоминающаяся музыкальная тема – чаще мелодия, но может быть и краткий, из нескольких звуков, мотив, и аккордовая последовательность, которая обрисовывает какой-то образ или драматическую ситуацию. Лейтмотивы применяются в больших музыкальных произведениях – операх, балетах, симфонических сочинениях, – и появляются неоднократно на их протяжении, иногда в измененном, но всегда узнаваемом виде.

Очень любил использовать лейтмотивы немецкий композитор Рихард Вагнер. Особенно много их в его тетралогии «Кольцо нибелунга», где лейтмотивами характеризуются не только герои, но и их чувства, и даже отдельные предметы, как, например, заветный меч, золотое кольцо, символизирующее власть над миром, призывный рог юного героя Зигфрида.

Применяли лейтмотивы и русские композиторы. В опере «Снегурочка» Римский-Корсаков дает лейтмотивы и самой дочери Весны и Мороза, и красавице-Весне, и Лешему – олицетворению дикой, пугающей фантастической силы. В «Лебедином озере» Чайковского звучит лейтмотив лебедей. А помните оперу Глинки «Иван Сусанин»? Композитор характеризует поляков мелодиями и ритмами их национальных танцев – полонеза, краковяка, мазурки. В дальнейшем, на протяжении следующих актов оперы, мазурка приобретает значение лейтмотива. Сначала, во втором акте, в замке короля Сигизмунда, она звучит торжественно и звонко. В следующем акте, в доме Сусанина, куда захватчики врываются, чтобы заставить старого крестьянина вести их на Москву, мелодия мазурки

звучит воинственно и грозно. Наконец, в четвертом действии, в глухом лесу, в непроходимой чаще, куда завел поляков Сусанин, мазурка «сникла», потеряла свой блеск, свои самоуверенность и воинственность. В ней слышатся растерянность, беспокойство, бессильная злоба.

ЛИБРЕТТО. Если вы любите музыку (что, несомненно, раз уж вам понадобилась эта книжка), то вам, наверное, приходилось видеть книги, которые называются «Оперные либретто». В них излагается содержание многих русских, советских и зарубежных опер.

Что же, либретто значит – содержание? Нет, это неточное название. На самом деле либретто (итальянское слово *libretto* означает книжечка) – это полный текст музыкально-сценического сочинения, то есть оперы, оперетты.

Как правило, сочиняют либретто специализирующиеся на этом авторы-либреттисты. Известны в истории музыкального театра выдающиеся либреттисты, существенно повлиявшие на развитие оперы, такие как П. Метастазιο, Р. Кальцабиджи, а позднее А. Бойто в Италии, Э. Скриб, А. Мельяк и Л. Галеви во Франции. В России это был М.И. Чайковский, который писал либретто для своего брата П.И. Чайковского, В.И. Вельский, работавший с Н.А. Римским-Корсаковым. Много либретто для советских композиторов было написано певцом С.А. Цениным.

Часто в качестве первоисточника либретто служит литературное или драматическое произведение. Вспомните наиболее популярные оперы: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Травиата», «Риголетто», «Кармен», «Снегурочка», «Борис Годунов», «Война и мир» «Катерина Измайлова». Здесь названы наугад русские, зарубежные и советские оперы, в основе которых – известные произведения Пушкина, Толстого, Лескова, Островского, Мериме. Гюго, Дюма-сына. Однако произведения эти сильно изменены, потому что жанр оперы имеет свою специфику. Так, текст оперы должен быть очень лаконичным: ведь поющее слово значительно дольше звучит, чем произнесенное. Кроме того, основа драматической пьесы – диалог. В опере же должны быть арии, ансамбли, хоры. Все это тоже требует переработки, Переработки даже драматической пьесы. Если же в качестве первоисточника избирается повесть или роман, переделки еще больше: сокращается число действующих лиц, выделяется какая-то одна сюжетная линия и вовсе исчезают другие. Сравните, на-

пример, «Евгения Онегина» Пушкина и оперу Чайковского, и вы сами легко в этом убедитесь. Порою при этом меняются характеры героев, даже в некоторой степени идея произведения. Поэтому композитора иногда упрекают за искажение замысла писателя. Но такие упреки неосновательны: ведь композитор, вместе с либреттистом, пишет свое, самостоятельное сочинение.

В качестве первоосновы либретто может быть взято не только литературное произведение, но и историческое событие, и народная легенда.

Либретто бывает самостоятельным, не основанным на литературном произведении. Либреттист либо сам сочиняет его, либо создает, основываясь на каких-то документах, фольклорных источниках и т.п. Так возникло, например, великолепное, очень своеобразное либретто оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», написанное В. Вельским.

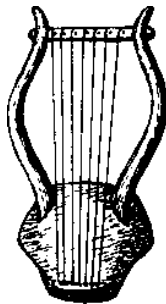
Иногда автором либретто становится сам композитор. Так Александр Порфирьевич Бородин на основе великого памятника древнерусской поэзии «Слова о полку Игореве» создал либретто своей оперы «Князь Игорь». Сам написал либретто для «Бориса Годунова» и «Хованщины» Модест Петрович Мусоргский, а в наше время эту традицию продолжил Р.К. Шедрин, который является не только автором музыки, но и автором либретто оперы «Мертвые души».

История музыки знает случаи, когда в качестве либретто композитор избирает законченное драматическое произведение. Таков, например, «Каменный гость» Даргомыжского, написанный на неизмененный текст маленькой трагедии Пушкина.

ЛИРА. Знаете ли вы, какова эмблема музыкального искусства? Издавна ее привыкли изображать в виде изящного инструмента: фигурная изогнутая рама, скрепленная сверху перекладиной, к которой тянутся струны. Это лира, струнный щипковый инструмент, известный еще в Древней Греции и Египте. Лиру держали левой рукой, а в правой был плектр, которым извлекали звуки.

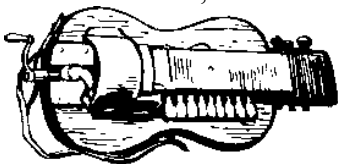


ОРФЕЙ, ИГРАЮЩИЙ НА ЛИРЕ.
РИСУНОК С ГРЕЧЕСКОЙ ВАЗЫ.



ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИРА

Лира – прародительница многих других струнных инструментов, но до нашего времени она дожила лишь в своих изображениях. Название же это было распространено на Украине и в Белоруссии, начиная с XVII века, но относилось к другому инструменту.



КРЕСТЬЯНСКАЯ, КОЛЕСНАЯ ЛИРА

Крестьянская или колесная лира – небольшой клавишный инструмент. Исполнитель одной рукой нажимал клавиши, играя мелодию, а другой крутил колесико, которое, задевая струны, создавало неизменный аккомпанемент. С колесными лирами бродили по дорогам странствующие, часто слепые, музыканты – лирники.

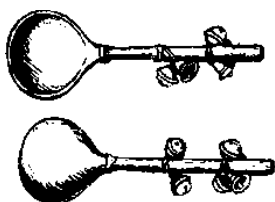
ЛИТАВРЫ. У многих народов издавна известны инструменты, состоящие из полого сосуда, отверстие которого затянуто кожей. Такие инструменты встречаются в Индии, в Африке, в Китае, у славянских народов. Именно от них произошли современные литавры, занимающие почетное место среди ударных инструментов симфонического оркестра.

Литавры появились в оркестре первыми из ударных, еще в XVII веке. Это большие медные котлы, верх которых затянут кожей. С помощью винтов натяжение кожи можно изменять, и тогда звук становится выше или ниже.

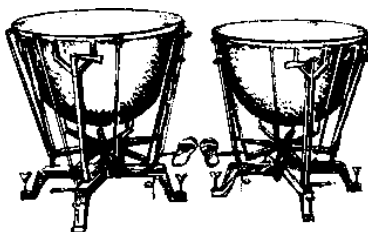
Играют на литаврах палочками, обтянутыми войлоком. Каждая литавра может издавать только один звук, – тот, на который ее

настроили. Перестраивать литавру долго и сложно. Поэтому в оркестре бывает две или три литавры разных размеров с разной настройкой. Современные композиторы используют четыре, иногда даже пять литавр.

Звучность литавр может быть очень разнообразной: от подражания раскатам грома до тихого, еле уловимого шороха или гула. Отдельные удары литавр поддерживают низкие, басовые голоса оркестра. А иногда литаврам поручают далее мелодии, конечно, несложные, состоящие из трех-четырех звуков.



ЛОЖКИ С БУБЕНЧИКАМИ



ЛИТАВРЫ



СКОМОРОХИ.
РУССКИЙ ЛУБОК XVIII в.
СКОМОРОХ, ЕДУЩИЙ НА КОЗЛЕ,
ИГРАЕТ НА ЛОЖКАХ

ЛОЖКИ. Кажется, нечего этому слову делать в музыкальном словаре. И все же попало оно сюда по праву. Ложки – русский народный музыкальный инструмент, похожий, в сущности, на касаньеты. Он состоит из двух обычных деревянных ложек. Их ударяют одна о другую выпуклыми сторонами, и получается четкий,

звонкий звук. Раньше к ручкам ложек привязывали маленькие бубенчики.

Применяют их в оркестрах народных инструментов. А иногда организуют и самостоятельные ансамбли и даже целые оркестры ложкарей.

ЛЮТНЯ. «Самый важный и самый интересный в музыкально-историческом отношении инструмент», – так говорят о лютне многие музыканты, интересующиеся историей музыкальных инструментов.



ЛЮТНЯ



ЛЮТНИСТ (СПРАВА) И АРФИСТКА.
РИСУНОК С ГРАВЮРЫ НИДЕРЛАНДСКОГО
ХУДОЖНИКА ИЗРАЕЛЯ ВАН МЕКЕНЕМА. КОНЕЦ XV в.

Лютня была распространена во всем древнем мире – в Месопотамии, Индии и Китае, в Египте и Ассирии, в Древней Греции и Риме, у персов и арабов. Арабы считали лютню самым совершенным из всех музыкальных инструментов и называли ее королевой инструментов. Именно через арабов лютня попала в Европу: она появилась в Испании в VIII веке, когда ее завоевали мавры. С течением времени из Испании лютня проникла в Италию, Францию, Германию и другие страны. Много веков продолжалось ее господство в музыкальной жизни. В XV–XVII веках она звучала повсюду. Использовали ее и как сольный инструмент, и для сопровождения. Лютни больших размеров звучали в ансамблях и даже в оркестрах.

Постепенно ей пришлось уступить свое место смычковым инструментам: они обладали более мощным и ярким звуком. А в домашнем музицировании лютню вытеснила гитара.

Если вы когда-нибудь видели репродукцию картины Караваджо «Лютнист», то представляете себе, как выглядит этот инструмент, Корпус, напоминающий половину дыни или панцирь черепахи, довольно большой по размеру, широкий гриф с колками для

натяжения струн. Нижняя дека, то есть выпуклая часть корпуса, для красоты часто проложена кусочками черного дерева или слоновой кости. Посередине верхней деки – вырез, сделанный в виде красивой звезды или розы. У больших, так называемых архилютен, таких вырезов-роз было три. Количество струн на лютне бывало разным, от шести до шестнадцати, причем все они, кроме двух самых высоких, были удвоенными в унисон или октаву.

Играли на лютне сидя, положив ее на левое колено. Правой рукой защищывали струны, в то время как левая фиксировала их на грифе, удлиняя или укорачивая.

Несколько десятков лет назад казалось, что лютня – инструмент, ушедший от нас безвозвратно. Но в последние годы появился интерес к старинной музыке, старинным инструментам. Поэтому теперь в концертах ансамблей старинной музыки вы можете иногда увидеть лютню и ее разновидности – архилютню и теорбу.

М

МАЖОР – см. *Лад*.

МАНДОЛИНА. Один из многочисленных потомков лютни, мандолина появилась в Италии в XVII веке, и уже в следующем столетии сделалась самым распространенным, самым любимым народным инструментом. Постепенно она стала популярна и в других странах.

Мандолина – это и сольный, и аккомпанирующий, и ансамблевый инструмент. Существуют оркестры мандолин разных размеров. Оркестры эти, в которые иногда включаются гитары, носят название неаполитанских. Бывают случаи, когда мандолина включается даже в оперный и симфонический оркестры.



МАНДОЛИНА

По форме мандолина очень похожа на лютню. На ее восьми струнах, настроенных попарно, играют медиатором.

МАРШ. Композитор Дмитрий Борисович Кабалевский очень любит детей. Для них, кроме музыки, он пишет книги. Книги, которые помогают понять музыку, почувствовать себя свободно в ее увлекательном мире. Одна из книг Кабалевского называется «Про трех китов и про многое другое». О третьем из китов, на которых, по мысли автора, держится музыка, в книге рассказано так:

«Вот физкультурники перед началом соревнований идут по стадиону в легких спортивных костюмах, с огромными развевающимися по ветру знаменами – белыми, голубыми, зелеными, красными...

Вот идет по улице воинская часть. Четко держат солдаты шаг. Идут, как один, твердой, бодрой походкой... А впереди – украшенный конскими хвостами и колокольчиками – бунчук, который, двигаясь перед глазами музыкантов то вверх, то вниз в такт музыке, заменяет в походе дирижерскую палочку... А вот совсем маленькие ребятишки-дошкольники ходят по большой комнате, вооружившись красными флажками. Вид у них такой торжественный, будто они участвуют в самом «взаправдашнем» первомайском параде. А за пианино сидит их воспитательница...

Вы, конечно, уже приготовили свой ответ. Мне даже кажется, будто все вместе, по-военному четко и стройно, вы сейчас отчеканите это короткое и само по себе чеканное слово: «марш!» А через несколько страниц Кабалевский продолжает: «...Еще совсем маленькие октябрята очень любят маршировать под музыку – не меньше, чем песни петь и пляски какие-нибудь отплясывать, А уж о пионерах и говорить нечего – горн и барабан, играющие марш, так же дороги им, как и алый галстук на груди.

С маршами – бодрыми походными, веселыми, праздничными, а порой, увы, печальными, траурными – связаны многие, очень многие события в жизни каждого человека, в жизни огромных масс людей».

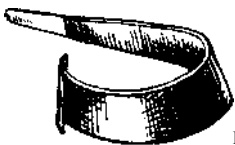
Что же такое марш? Французское *marche* означает в переводе – ходьба. В музыке так называются пьесы, написанные в четком, энергичном ритме, под который удобно идти в строю. Хотя марши отличаются друг от друга мелодией, характером и содержанием, объединяет их одно: марш пишется всегда в четном размере – на две или четыре четверти, чтобы идущие не сбивались с ноги. Правда, бывают редкие исключения из этого правила. Песня А.В. Александрова «Священная война», написанная на стихи В.И. Лебедева-Кумача в самом начале Великой Отечественной войны, – трех-

дольная. Но это – самый настоящий марш – мужественный, суровый и грозный. Под его звуки уходили на фронт солдаты.

Ну, а «настоящих» маршей вы, конечно, знаете великое множество. И тех, что написаны для движения под них, и тех, что входят в крупные произведения – оперы, симфонии, оратории, сонаты. Очень известны марши из оперы Гуно «Фауст», из «Аиды» Верди, марш Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки. Марш звучит в третьей части Шестой симфонии Чайковского и в финале Пятой симфонии Бетховена. Траурными маршами являются медленные части Третьей симфонии Бетховена, его же фортепианной сонаты № 12 соч. 26, фортепианной сонаты си-бемоль минор Шопена. Много маршей встречается среди детских пьес для фортепиано. Например, в «Детском альбоме» Чайковского есть и траурный марш – «Похороны куклы» и «Марш деревянных солдатиков».

Часто в характере и ритме марша пишутся песни. В той же своей книге Кабалевский, по аналогии с «королем вальса» Иоганном Штраусом, называет королем маршей Исаака Осиповича Дунаевского и перечисляет написанные им песни-марши: «Марш энтузиастов», «Марш физкультурников», «Марш юннатов», «Весенний марш», «Спортивный марш», «Марш трактористов», «Марш краснофлотцев», «Марш артиллеристов»...

МЕДИАТОР. В рассказах о струнных щипковых инструментах часто встречаются слова медиатор и *плектр*. Поэтому всем нужно знать что это такое.



ПЛЕКТР

Медиатор – тонкая пластиночка из пластмассы металла или кости. Ею цепляют струны при игре на мандолине домре и других подобных инструментах. Иногда медиатор делается в форме незамкнутого кольца на палец. Такой медиатор называют плектром.

МЕЛИЗМЫ. Видели вы когда-нибудь портреты XVII века? Дамы в широких юбках – фижмах – с множеством оборочек, рюшей и бантиков, в напудренных париках, завитых, украшенных цветами и драгоценностями. Кавалеры в расшитых золотыми узорами камзолах, в сорочках с пышными кружевными жабо, в коротких панта-

лонах с бантами, в шелковых чулках и башмаках с нарядными пряжками. Всюду украшения, украшения... Букетики цветов, кружева, ленты, драгоценности.

Мода на украшения существовала не только в одежде. Она распространилась и на искусство. В музыкальных пьесах также появились украшения – мелизмы.

Греческое слово «melisma» означает песнь, мелодия. Поначалу так стали называть отрывки мелодии, исполняемые на один слог текста – конечно, в тех случаях, когда на него приходилась не одна нота. С XVII века это название укоренилось в инструментальной музыке за мелодическими оборотами установившейся формы, представляющими собой украшение основной мелодии. Обороты эти не выписываются нотами, а показываются особыми значками. Чаще всего в музыкальных произведениях встречается форшлаг (по-немецки *Forschlag* – предшествующий удар). Это украшение обозначается крошечной ноткой, написанной перед той, к которой она относится. Часто встречаются в музыке разных композиторов трели. Название это произошло от итальянского *trillare* – дребезжать, колебать. Записывается трель буквами *tr* и волнистой чертой за ними, и означает это, что ноту, над которой стоит такой знак, и ее верхнюю соседку надо как можно быстрее чередовать столько времени, какой длительности указана нота.

Существуют и другие виды мелизмов – группетто (обозначается знаком **T**), морденты (обозначаются значком **μ**), простые, двойные и перечеркнутые (**M**).

МЕЛОДИЯ. «Душой музыкального произведения» назвал мелодию Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Как «самую существенную сторону музыки» определил ее Сергей Сергеевич Прокофьев. Мелодия – «главная прелесть, главное очарование искусства звуков, без нее все бледно, мертво, несмотря на самые принужденные гармонические сочетания, на все чудеса контрапункта и оркестровки», – писал когда-то замечательный русский музыкант, композитор и критик А. Серов,

Греческое слово «melodia» означает пение песни и происходит от двух корней – *melos* (песнь) и *ode* (пение). В музыкальной науке мелодию определяют как одногласно выраженную музыкальную мысль. Это выразительный напев, который может передать различные образы,

чувства, настроения. Есть музыкальные произведения, в частности народные песни, которые состоят из одной только мелодии.

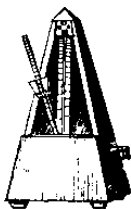
Есть и сочинения, носящие название «Мелодия», например, «Мелодия» С. Рахманинова.

В профессиональной музыке мелодию дополняют другие компоненты – гармония, инструментовка, различные приемы полифонического письма.

МЕТАЛЛОФОН. В наше время существует довольно много инструментов, звук в которых возникает от колебания упругого металлического тела. Это треугольники, гонг, колокольчики, тарелки и другие ударные инструменты. Все они объединяются общим наименованием – металлофон.

Один из металлофонов, вибрафон, особенно интересен своей конструкцией и выразительными возможностями. Он напоминает ксилофон, но сделан из металлических, а не деревянных пластинок. Вдобавок он имеет специальные резонаторные трубки с подвижными крышечками. Эти трубки способствуют периодическому усилению и ослаблению звучания, то есть динамической вибрации, от которой инструмент и получил свое название.

МЕТРОНОМ. Если вы занимаетесь музыкой, то возможно, вам приходилось встречать в нотах, в начале музыкального произведения, такие или подобные указания: М.М. $\eta = 72$ или $\theta = 108$, $\eta = 60$. Ставятся они непосредственно вслед за словесным обозначением темпа и указывают тоже, притом более точно, на темп произведения. Например, М.М. $\eta = 72$ означает, что музыка должна исполняться со скоростью 72 половинных ноты в минуту. Как найти эту скорость? На это отвечают буквы М. М., означающие «метроном Мельцеля».



МЕТРОНОМ

Метроном – прибор, снабженный заводным механизмом, который точно отсчитывает длительности (подобно тому, как, разбирая новую пьесу, вы иной раз считаете: раз-и, два-и, три-и), притом

в нужной – заданной скорости. Изобрел его венский механик И.Н. Мельцель. Его именем этот прибор и называют. Выглядит он как деревянная пирамидка, с одной стороны которой снимается панель. Под пей закрепленный снизу маятник с передвижной гирькой, а на пирамидке – шкала с цифрами. Если передвигать гирьку по маятнику, то, в соответствии с тем, против какого числа на шкале ее установить, маятник качается быстрее или медленнее и щелчками, подобными тиканью часов, отмечает нужные доли такта. Чем выше гирька, тем медленнее ходит маятник; если же ее установить в самом нижнем положении, раздастся лихорадочный стук.

МЕЦЦО-СОПРАНО.

Нырлет месяц в облаках.	«Уснули ласточки давно,
Кора ложиться спать.	И люди спят в домах.
Дитя, качая на руках.	Луна глядит в твоё окно,
Поет тихонько мать:	Нашла тебя впотьмах...»

Это – слова одной из частей оратории Прокофьева «На страже мира» – «Колыбельной», слова которой написал Самуил Яковлевич Маршак.

Мелодия «Колыбельной», певучая и величавая, спокойная и задумчивая, словно плывет над аккомпанементом. Поет ее красивый женский голос – глубокое, грудное, бархатистое меццо-сопрано. По характеру он близок драматическому сопрано, но ниже, насыщеннее его. Возможности меццо-сопрано очень велики. Композиторы поручают певицам, обладающим таким голосом, роли сильных, волевых натур. Меццо-сопрано Кармен в опере Визе, Любата в «Царской невесте» Римского-Корсакова, Марина Мнишек в «Борисе Годунове» Мусоргского, Амнерис в «Аиде» Верди, Далила в «Самсоне и Далиле» Сен-Санса.

Чудесное меццо-сопрано было у известных русских певиц Н.А. Обуховой, М.П. Максаковой, В.А. Давыдовой. Их записи можно услышать и сейчас – арии из опер, старинные русские романсы. Очень красивое меццо-сопрано у Ирины Архиповой, Елены Образцовой, Тамары Синявской.

Диапазон меццо-сопрано от **ля** малой октавы до **ля** второй октавы.
МИНОР – см. *Лад*.

МНОГОГОЛОСИЕ. Когда-то очень давно музыка была одногласной. Певец пел песню. Музыкант на древнем, еще совсем примитивном инструменте исполнял одну мелодию. Но шли века, и музыка усложнялась. Люди поняли, что можно петь вдвоем или втроем, и не одну и ту же мелодию, а разные, но сливающиеся воедино, образующие вместе приятные для слуха созвучия. Что играть можно тоже не одному, а нескольким музыкантам вместе, причем не одно и то же, а отличающиеся друг от друга мелодии.

Многоголосие имеет два основных вида. Если ведущее значение имеет только один голос, в котором звучит мелодия, а остальные ему аккомпанируют, мы говорим о *гомофонии* (греческое слово *homos* – означает равный, *phone* – звук) или *гомофонно-гармоническом стиле*. В таком стиле написано большинство произведений XIX века и современной музыки.

Другой вид многоголосия получил широчайшее распространение еще в XVI–XVII веках и достиг наивысшего расцвета в творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Это *полифония* (греческое *poli* – много, *phone* – голос, звук). В полифонических произведениях все голоса ведут свои самостоятельные и равно важные, одинаково выразительные мелодии.

В полифоническом искусстве возникли свои особые жанры. Это полифонические вариации – пассакалья и чакона, это инвенции и другие пьесы, использующие прием имитации. Вершина полифонического искусства – fuga. Об этих жанрах вы можете прочесть отдельные рассказы.

Оба вида многоголосия – и гомофонию, и полифонию, – как правило, можно встретить в одном и том же произведении.

МОДУЛЯЦИЯ. От латинского слова «*modulation*», что дословно означает соблюдение меры, размеренность, произошло итальянское *modulazione*, в переводе – перемены голоса. В теории музыки слово «модуляция» означает переход из одной тональности в другую. Модуляции могут быть плавными, постепенными; могут быть и резкими, неожиданными. Если новая тональность не закрепляется надолго, а происходит возвращение к первоначальной тональности, то такая модуляция называется отклонением.

Модуляция – очень важное, яркое и красочное выразительное средство музыки.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА. Так обычно называют все

музыкальные произведения в их совокупности: произведения, созданные различными композиторами в разных странах. Термин этот употребляется так же, как, например, «специальная литература», «справочная литература», «научная литература». Существует и другое значение этого термина: так называется предмет, вернее, учебная дисциплина, которую изучают в старших классах музыкальных школ и в музыкальных училищах. В программу музыкальной литературы входят биографии крупнейших композиторов, отечественных и зарубежных, знакомство с их творчеством, а также подробное изучение отдельных наиболее известных, наиболее важных сочинений.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА. Вы были на исполнении кантаты С. Прокофьева «Александр Невский». В симфоническом концерте вам довелось услышать испанские увертюры Глинки. Пианист исполнил сонаты Бетховена. А школьный хор к очередному пионерскому празднику разучивает новые песни.

Зачем понадобилось такое перечисление? Здесь специально названы произведения очень разные – разные и по жанру (о нем вы могли прочитать выше), и по форме.

Что же такое – форма в музыке?

Музыкальной формой принято называть композицию, то есть особенности построения музыкального произведения: соотношение и способы развития музыкально-тематического материала, соотношение и чередование тональностей. Конечно, каждое музыкальное произведение обладает своими неповторимыми чертами. Но все же на протяжении нескольких веков развития европейской музыки сложились определенные закономерности, принципы, по которым строятся отдельные типы произведений.

С одной из музыкальных форм вы все, без сомнения, очень хорошо знакомы. Это куплетная форма, в которой пишутся песни (ей посвящен рассказ о слове «куплет»). Сходна с ней ведущая от нее свое происхождение старинная форма рондо. Основаны они на двух (или – в рондо – нескольких) различных тематических материалах. Форма в таких случаях строится на сопоставлении, развитии, а иногда и столкновении этих часто контрастных, а порою даже конфликтных тем.

Распространены в музыкальной практике также трехчастная и двухчастная формы. Трехчастная строится по схеме, которую принято изображать буквами так: АВА. Это означает, что начальный

эпизод в конце, после контрастного ему среднего эпизода, повторяется. В этой форме пишутся средние части симфоний и сонат, части сюит, различные инструментальные пьесы, например, многие ноктюрны, прелюдии и мазурки Шопена, песни без слов Мендельсона, романсы русских и зарубежных композиторов.

Двухчастная форма распространена меньше, так как имеет отенок незавершенности, сопоставления, словно бы «без вывода», без итога. Схема ее: АВ.

Существуют и музыкальные формы, основанные на одной только теме. Это, прежде всего, вариации, которые точнее можно назвать темой с вариациями (вариациям тоже посвящен отдельный рассказ в этой книжке). Кроме того, на одной теме построены многие формы полифонической музыки, такие как fuga, канон, инвенция, чакона и пассакалья. С ними вас знакомят рассказы «полифония», «фуга», «вариации».

Встречается в музыке и так называемая свободная форма, то есть композиция, не связанная с установившимися типовыми музыкальными формами. Чаще всего композиторы обращаются к свободной форме при создании программных произведений (далее вы сможете прочесть, что такое программная музыка), а также при сочинении всевозможных фантазий и попури на заимствованные темы.

Правда, часто и в свободных формах присутствуют черты трехчастности – наиболее распространенной из всех музыкальных построений.

Не случайно и самая сложная, высшая из всех музыкальных форм – сонатная – в основе своей также трехчастна. Ее главные разделы – экспозиция, разработка и реприза – образуют сложную трехчастность – симметричное и логически завершенное построение. Об этом вы прочтете в рассказе, посвященном сонате.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ – см. *Слух*.

МУЗЫКОВЕД. Вечером по телевидению транслируют оперу. До начала спектакля вы слушаете пояснительное слово, в котором рассказывается история создания произведения, раскрываются его особенности.

Вы хотите узнать побольше о композиторе, музыка которого вам очень нравится. В библиотеке вам дают книжку о нем.

Состоялась премьера музыкального спектакля. В газетах и

журналах появляются на него рецензии.

В концертном зале, перед началом вечера симфонической музыки, слушатели покупают программы. В них вложена аннотация – рассказ о музыке, которую предстоит услышать.

В музыкальных школах, кроме занятий по специальности, то есть обучения игре на том или другом инструменте, существуют еще уроки сольфеджио и музыкальной литературы.

Если вам непонятно значение какого-то музыкального термина или нужно узнать что-либо, относящееся к музыке, вы берете музыкальный словарь или энциклопедию...

Во всех этих случаях вы сталкиваетесь с одной из сторон деятельности музыковеда.

Специалисты-музыковеды получают образование в консерватории, на теоретико-композиторском факультете.

Там они получают знания по истории русской, советской и зарубежной музыки, гармонии, полифонии, инструментовке, анализу музыкальных форм, получают педагогическую, лекторскую практику, обучаются основам редактирования.

Музыковеды – это ученые, авторы исследований о творчестве композиторов, о той или иной эпохе в развитии музыкальной культуры, о различных средствах музыкальной выразительности.

Музыковеды – это и многочисленные педагоги всех уровней, от профессоров консерватории, авторов учебников по истории музыки, музыкальной литературе, гармонии и т.д. до преподавателей музыкальных школ, руководителей музыкальных кружков.

Музыковеды работают в архивах и в музеях, редактируют книги о музыке и ноты; подготавливают музыкальные радиопередачи и программы концертов; пишут критические статьи. Это очень интересная, многосторонняя профессия, требующая больших и разнообразных знаний, умения разбираться и в музыке прошлого, и в музыкальных событиях и явлениях современности, умения хорошо и свободно владеть словом, выражать свои мысли устно и в письменной форме и, конечно, свободного владения роялем, без которого настоящий профессионал просто немислим.

Советское музыковедение знает имена многих выдающихся музыкальных ученых. Есть среди них даже академик – Б. Асафьев, которому принадлежит много книг и статей, посвященных рус-

ским, советским и зарубежным композиторам.

Н

НАРОДНАЯ МУЗЫКА – см. *Фольклор*

НОКТЮРН. Темные, почти черные берега. Темное зеркало реки. Спокойное небо и на нем огромная зеленоватая луна. Ее отражение волшебной дорожкой пересекает кажущуюся недвижимой воду. Удивительным покоем и тишиной веет от этого живописного полотна. Каждый, хоть раз видевший эту картину, никогда ее не забудет. Это А. И. Куинджи. «Ночь на Днепре».

А вот еще одна картина:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.

И картину Куинджи, и отрывок из поэмы Пушкина «Полтава» можно определить как своего рода ноктюрн.

Французское слово «nocturne» как и итальянское «notturmo» в буквальном переводе означает – ночной. Термин этот, употребительный в разных искусствах, появился в музыке XVIII века. Тогда ноктюрнами называли пьесы, предназначенные для исполнения на открытом воздухе в ночное время. Многочастные произведения, чаще всего для нескольких духовых и струнных инструментов, по характеру были близки инструментальным серенадам или дивертисментам (о них вы тоже можете прочесть на страницах этой книжки). Иногда звучали вокальные ноктюрны – одночастные сочинения для одного или нескольких голосов.

В XIX веке сложился совершенно другой ноктюрн: мечтательная, певучая фортепианная пьеса, навеянная образами ночи, ночной тишиной, ночными думами. И картина Куинджи, и стихи Пушкина

ассоциируются именно с таким ноктюрном.

Впервые лирические фортепианные ноктюрны стал сочинять ирландский композитор и пианист Джон Филд. Филд долгое время жил в России. У него брал уроки фортепианной игры юный Глинка. Быть может, поэтому и великий русский композитор написал два фортепианных ноктюрна. Второй из них, с названием «Разлука», широко известен.

Писали ноктюрны Чайковский, Шуман и другие композиторы. Однако больше всего известны ноктюрны Шопена. То мечтательные и поэтичные, то строгие и скорбные, то бурные и страстные, они составляют значительную часть творчества этого поэта фортепиано.

НОТА. Кажется, с этим словом все очень просто: нота – значит... А вот если задуматься, не так уж просто!

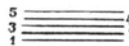
Вы держите в руках маленькую книжечку. На ней написано: блокнот. Кстати, раньше это слово писали по-другому, вот так: блок-нот!

Вы включаете радио и слышите: «Нота советского правительства...»

А на улице, на одном из магазинов, видите вывеску: «Ноты». Каждый раз значение этого слова иное.

По-латыни *nota* означает знак, заметка. Поэтому блокнот – книжечка (блок листов) для заметок. А в музыке нотами называют знаки, при помощи которых изображаются звуки. Различные значки, по-разному расположенные, передают длительность и высоту звука (о длительности и высоте вы можете прочесть в соответствующих рассказах). Длинные ноты – целые – изображаются кружками – \bigcirc , которые называются головками. У половинной ноты к головке присоединен штиль – вертикальная палочка: η . Четвертная нота выглядит так же, как половинная, только головка ее не белая, а черная: θ . Более мелкие длительности обозначаются присоединением к штилю вязок или ребер $i q j j j q$ или флажков, которые иногда называют попросту хвостиками: $e x y$.

Высота звука определяется положением ноты на нотном стане. Нотный стан или нотоносец – это пять длинных горизонтальных линеек, на которых и между которыми располагаются ноты. Счет линейкам ведется снизу вверх, вот так:



Они помогают

определить, какая из нот обозначает звук более высокий, какая более низкий. При взгляде на нотный стан вы сразу видите рисунок мелодии. Однако для того, чтобы знать точно, какие именно звуки записаны, нужно посмотреть, какой ключ стоит в начале нотного станца, какие около него проставлены знаки альтерации. И о ключах и об альтерации вам нужно прочесть на посвященных этим терминам страничках.

О

ОБЕРТОН. Прodelайте такой опыт: беззвучно нажмите клавишу фортепиано, а потом сильно ударьте и сразу отпустите клавишу октавой ниже (например, держите *до* второй октавы, а ударьте *до* первой). Взятый вами тон быстро угаснет, но еще долго будет слышаться тихий, но отчетливый звук нажатой вами клавиши. Можно беззвучно нажать клавишу двумя октавами выше ударяемой. Соответствующий ей звук тоже будет слышен, хотя и менее отчетливо.

Давайте разберемся, почему это происходит. Если вы прочли, что рассказывается о звуке, то уже знаете, что он возникает в результате колебания упругого тела, в данном случае – струны. Высота звука зависит от длины струны. Вы ударили, например, *до* первой октавы. Задрожала, завибрировала струна, послышался звук. Но колеблется струна не только вся целиком.

Вибрируют все ее части: половина, третья часть, четверть и так далее. Таким образом, одновременно слышится не один звук, а целый многозвучный аккорд. Только основной тон, самый низкий, слышен гораздо лучше других и воспринимается ухом как единственно звучащий. Остальные же, образованные частями струны и поэтому более высокие обертоны (Oberton по-немецки «верхний тон»), или гармонические призвуки, дополняют звучание, влияют на качество звука – его тембр.

Все эти гармонические призвуки вместе с основным тоном образуют так называемый натуральный звукоряд или шкалу обертонов, которые нумеруются снизу вверх по порядку: первый звук – основной, второй октавой выше, третий – октава + чистая квинта, четвертый – октава + чистая квинта + чистая кварта (то есть на 2

октавы выше основного). Дальнейшие призвуки расположены на более близком расстоянии друг от друга.

Этим свойством – издавать не только основной звук, но и обертоны – иногда пользуются при игре на струнных инструментах. Если в момент извлечения звука смычком слегка прикоснуться пальцем к струне в том месте, где она делится пополам или на третью, четвертую и т. д. часть, то колебания больших частей исчезают, и раздастся не основной звук, а более высокий (соответственно оставшейся части струны) обертон. На струнных такой звук называется флажолетом. Он очень нежный, несильный, холодноватого тембра. Композиторы пользуются флажолетами струнных как особой краской.

Ну а произведенный нами опыт с беззвучно нажатой клавишей? Когда мы это сделали, то, не ударяя по струне фортепиано, освободили ее от глушителя, и она стала колебаться в резонанс половине более длинной – задетой нами струны. Та, когда клавиша возвратилась на место, остановилась, а колебания верхней струны продолжились. Ее звучание вы и услышали.

ОПЕРА. Погас свет в зрительном зале. К дирижерскому пультам прошел дирижер. Взмах дирижерской палочки – и затихший зрительный зал полились звуки увертюры... Начался спектакль, в котором органично сплелись пение и симфоническая музыка, драматическое действие, балет, живопись. Началась опера.

Опера – это жанр синтетический, появившийся на основе сотрудничества различных искусств (итальянское «орегга» буквально – труд, дело, сочинение). Однако роль их в опере не равноценна. Уже несколько столетий существует опера. И все это время не утихают споры о том, что в ней главное – музыка или текст. Был в истории оперы период, когда ее автором считался поэт, либреттист, а композитор – лицо второстепенное – должен был во всем подчиняться не только либреттисту, но и певцам, которые требовали выигранных арий в удобных для себя местах.

Настало время и для другой крайности – когда на содержание перестали обращать внимание. Опера превратилась в своего рода концерт в костюмах. Но это действительно крайности. В XVIII и XIX веках окончательно сформировался жанр оперы в таком виде, как мы его знаем и любим сейчас.

Главное в опере – все-таки музыка. Ради нее мы идем в оперный театр. Вот герой поет арию. В это время на сцене ничего зани-

мательного не происходит: действие останавливается. Все слушают музыку. Музыка, которая рассказывает о сокровенных чувствах и мыслях героя, раскрывает нам его характер. Ария – очень важная составная часть оперы, поэтому ей посвящается отдельный рассказ. Ее, так же, как и другие сольные оперные номера – ариозо, каватину, балладу – можно сравнить с монологом в драматической пьесе.

А теперь давайте вспомним, что поет Иван Сусанин перед началом своей знаменитой арии «Ты взойдешь, моя заря». «Чуют правду! Смерть близка, мне не страшна она. Свой долг исполнил я. Прими мой прах, мать земля». Звучат медленные, короткие, разделенные остановками фразы. Это пение, но очень похожее на декламацию. Называется оно *речитатив* (латинское слово *recitare* – читать вслух, громко произносить). Значение речитатива в опере очень велико. Он – основной «инструмент» развития действия. Ведь тогда, когда звучат законченные музыкальные номера – арии, ансамбли – действие обычно останавливается. Оперы без речитатива не существует. Но зато бывают оперы, полностью построенные на речитативе.

Большую роль в опере играет хор. С его помощью композиторы изображают картины народной жизни, А в операх М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» народ, по определению самого композитора, является даже главным действующим лицом.

Еще один из важных компонентов, без которого не может обойтись опера, это оркестр. Он исполняет увертюру, симфонические антракты, звучит во время всего действия, создает яркие картины, раскрывает чувства героев.

Возникло оперное искусство почти четыреста лет тому назад, в конце XVI века. Первый музыкальный спектакль с пением на сюжет древнегреческого мифа о борьбе бога Аполлона со змеем Пифоном был поставлен в итальянском городе Флоренции в 1594 году. С тех пор опера прошла большой, сложный путь. Родившись в Италии, она попала далее и в другие страны Европы. Возникнув как произведение мифологическое, теперь она удивительно разнообразна по сюжетам.

В XIX веке в разных странах сложились национальные оперные школы. Самые яркие их представители в Италии – Россини, Верди и Пуччини, во Франции Мейербер, Гуно и Визе, в Германии Вебер и Вагнер, Несколько раньше, в конце XVIII века, опера по-

лучает расцвет в Австрии, в творчестве Моцарта.

В России оперное искусство достигло высочайших вершин в творчестве Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Прокофьева и Шостаковича.

В большинстве случаев оперы пишутся на сюжеты, взятые из литературы. «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама» Чайковского, «Травиата», «Риголетто» и «Отелло» Верди, «Кармен» Бизе, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского, «Нос» и «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «Кола Брюньон» и «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Мертвые души» Р. Щедрина, «Мать» и «В бурю» Т. Хренникова, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова – много на свете опер, в основе которых лежат хорошо известные романы, повести, драматические пьесы...

Партитура готовой оперы передается в театр. Над ней работает дирижер, свои партии разучивают солисты и хор, режиссер осуществляет постановку, художники пишут декорации. Только в результате общего труда всех этих людей возникает оперный спектакль.

ОПЕРЕТТА. Оперетта – итальянское слово (*operetta*) и означает буквально – маленькая опера. Становление оперетты связано с Францией второй половины 50-х годов прошлого века.

Оперетта возникла из театральных интермедий – коротеньких представлений, которые шли в антрактах крупных пьес, из злободневных спектаклей-обозрений. Во Франции она стала зеркалом общественной жизни, обличающим пороки, высмеивающим недостатки.

Лучшие французские оперетты связаны с именем композитора Жака Оффенбаха. Это «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Синяя борода» и др. Сюжеты оперетт, казалось бы, столь далекие от действительности, – мифические и сказочные, – неожиданно оказывались очень современными. Действующие лица их были всем весьма хорошо знакомы, с ними зрители встречались, чуть ли не каждый день. Они только рядились в костюмы богов и героев. Орфей у Оффенбаха из мифологического певца превращался во влюбленного учителя музыки, а боги оказывались не всемогущими, а, напротив, беспомощными и смешными...

Содержание оперетт часто было пародийным. А музыка? Музыка всегда оказывалась веселой и увлекательной. Оффенбах включал в оперетту песенки, марши, танцы – кадрили, галопы, вальсы, болеро... В оперетте не только пели, но и говорили. При этом в тексте часто встречались реплики на злобу дня, намеки на происходящие, волнующие всех события.

Несколько другой стала оперетта в Австрии, в Вене. Она так и называется – венская оперетта. Наверное, вы слышали оперетты Иоганна Штрауса-сына «Летучая мышь», «Цыганский барон». Они напоены чудесными мелодиями. Говорили, что благодаря Штраусу оперетта стала легкой, жизнерадостной, остроумной, нарядно приодетой и ярко звучащей музыкальной комедией. Традиции Штрауса продолжил венгерский композитор Имре Кальман, написавший такие известные оперетты, как «Сильва», «Марица», «Принцесса цирка».

Много оперетт, или, как их у нас чаще называют, музыкальных комедий, создано советскими композиторами. В 20-е годы в этом жанре работал Н. Стрельников. По его оперетте «Холопка» поставлен кинофильм «Крепостная актриса». В театрах Советского Союза идут лучшие оперетты И. Дунаевского «Золотая долина», «Вольный ветер», «Белая акация».

К жанру оперетты обращались Б. Александров, Ю. Милютин, Д. Шостакович, Д. Кабалевский, Т. Хренников, А. Петров, А. Эшпай, В. Баснер, Р. Гаджиев и многие другие композиторы.

Сейчас, в наши дни, все большее распространение получает разновидность оперетты, называемая мюзикл. Наиболее известные из зарубежных мюзиклов – «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу и «Вестсайдская история» Л. Бернстайна.

ОРАТОРИЯ. «Тополи, тополи, скорей идите во поле...» Слушая эту звонкую песенку пионеров из оратории Шостаковича «Песнь о лесах», трудно поверить, что жанр оратории зародился в церкви. Это было в Риме, в конце XVI века, когда верующие католики стали собираться в специальных помещениях при церкви – ораториях (от латинского *oratoria* – красноречие) – для чтения и толкования библии. Обязательным участником таких собраний была музыка, которая сопровождала проповеди и чтение. Так возникли особые духовные произведения повествовательного склада для солистов, хора и инструментального ансамбля – оратории.

В XVIII веке появляется светская оратория, то есть не церковная, а предназначенная для концертного исполнения. Ее создал великий немецкий композитор Георг Фридрих Гендель. Героические оратории Генделя, написанные на библейские сюжеты, нередко звучат и в наши дни.

В те же годы расцветает и близкий оратории жанр – *кантата*. Когда-то этим словом обозначали любое произведение для пения с инструментальным сопровождением (*cantare* в переводе с итальянского – петь). В XVII веке кантата – концертная вокальная пьеса лирического характера, состоящая из арий и речитативов. Она исполнялась певцами-солистами или хором в сопровождении оркестра. Вскоре появляются духовные кантаты философского или назидательного содержания, а также кантаты приветственные, поздравительные. Много замечательных кантат написал великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах.

В прошлом столетии жанр кантаты привлек русских композиторов. Постарайтесь послушать торжественную кантату Чайковского «Москва» для солистов, хора и оркестра или поэтичную кантату Рахманинова «Весна», написанную на текст известного стихотворения Некрасова «Зеленый шум».

Новую жизнь кантате и оратории дали советские композиторы. В их творчестве уменьшаются различия между этими двумя жанрами, существовавшие в прошлом.

Раньше оратория, подобно опере, сочинялась на какой-либо драматический сюжет. В кантате, как правило, такого сюжета не было, она воплощала ту или иную мысль, идею. Например, кантата Глазунова написана к 100-летию со дня рождения Пушкина. Теперь же часто встречаются сюжетные кантаты (например, «Александр Невский» Прокофьева) и несюжетные оратории (как «Песнь о лесах» Шостаковича, с которой мы начали наш разговор об оратории, или «На страже мира» Прокофьева). В наше время ораториями и кантатами называют крупные многочастные вокально-симфонические произведения, посвященные важным событиям народной жизни.

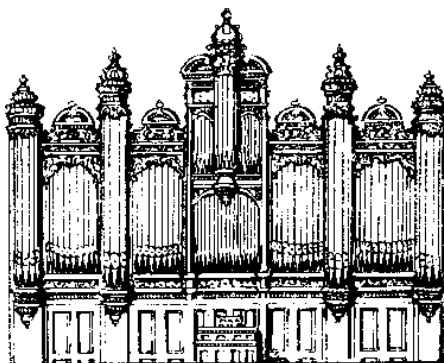
ОРГАН. Самый большой из всех музыкальных инструментов – орган. Играют на нем, как на фортепиано, нажимая на клавиши. Но в отличие от фортепиано орган не струнный, а духовой инструмент, и родственником он оказывается не клавишным инструментам, а маленькой флейте.

В давние времена, когда сложных музыкальных инструментов еще не было, несколько тростниковых дудочек разной величины стали соединять вместе. Инструмент этот древние греки называли флейтой Пана. Считалось, что придумал его бог лесов и рощ Пан. На одной дудочке играть легко: ей нужно немного воздуха. А вот играть на нескольких сразу значительно труднее – не хватает дыхания. Поэтому уже в глубокой древности люди искали механизм, заменяющий человеческое дыхание. Такой механизм нашли: нагнетать воздух стали мехами, такими же как те, которыми кузнецы раздували огонь в горне.



ОРГАНИСТ, ИГРАЮЩИЙ
НА ДРЕВНЕМ ОРГАНЕ — ПОЗИТИВЕ.
РИСУНОК С МИНИАТЮРЫ 1270 ГОДА

Во втором веке до новой эры в Александрии изобрели гидравлический орган. В нем воздух нагнетался не мехами, а водяным прессом. Поэтому он поступал равномернее, и звук получался лучше – ровнее и красивее.



ОРГАН МОСКОВСКОЙ

КОНСЕРВАТОРИИ

Шли века, инструмент совершенствовался. Появился так называемый исполнительский пульт или исполнительский стол. На нем несколько клавиатур, расположенных одна над другой, а внизу огромные клавиши для ног – педали, которыми извлекались самые низкие звуки.

Конечно, давно были забыты камышовые дудочки – флейты Пана. В органе зазвучали металлические трубы, причем число их доходило до многих тысяч. Понятно, что если бы каждой трубе соответствовала клавиша, то на инструменте с тысячами клавиш невозможно было бы играть. Поэтому над клавиатурами сделали регистровые ручки или кнопки. Каждой клавише соответствуют несколько десятков, а то и сотен труб, издающих звуки одной высоты, но разного тембра. Их можно включать и выключать регистровыми ручками, и тогда, по желанию композитора и исполнителя, звук органа становится похожим то на флейту, то на гобой или другие инструменты; он может имитировать даже пение птиц.

В средние века органами заинтересовалась церковь. Во всех католических соборах и больших церквях были построены органы. Их торжественное и мощное звучание как нельзя лучше подходило к архитектуре соборов с уходящими вверх линиями, высокими сводами.

Лучшие музыканты мира служили церковными органистами. Много великолепной музыки было написано для этого инструмента разными композиторами, в том числе Бахом.

Разумеется, далеко не вся музыка, созданная для органа, была культовой, связанной с церковью. Сочинялись для него и так называемые «светские» произведения.

В России орган был только светским инструментом, так как в православной церкви, в отличие от католической, его никогда не ставили.

Начиная с XVIII века, композиторы включают орган в оратории. А в XIX веке он появился и в опере. Как правило, это было вызвано сценической ситуацией – если действие происходило в храме или около него. Чайковский, например, воспользовался органом в опере «Орлеанская дева» в сцене торжественной коронации Карла VII. Мы слышим орган и в одной из сцен оперы Гуно «Фауст» (сцена в соборе). А вот Римский-Корсаков в опере «Садко» поручил органу аккомпанировать песне Старчища-могуч-

богатыря, который прерывает пляску Морского царя. Верди в опере «Отелло» при помощи органа имитирует шум морской бури.

Иногда орган включается и в партитуру симфонических произведений. С его участием исполняются Третья симфония Сен-Санса, Поэма экстаза и «Прометей» Скрябина.

В симфонии «Манфред» Чайковского тоже звучит орган, хотя композитор и не предусмотрел этого. Он написал партию фисгармонии, которую там орган часто заменяет.

ОРКЕСТР. В Древней Греции оркестрой (orchestra) называлось место перед сценой, на котором во время представления трагедий помещался хор. Много позднее, во время расцвета музыкального искусства в Европе, оркестром стали называть большие ансамбли музыкантов, совместно исполняющие инструментальные музыкальные произведения. В ансамблях этих участвовали самые различные инструменты.

Состав оркестра долгое время не был постоянным. Как правило, имелись оркестры у богатых вельмож. Именно от богатства и вкусов хозяина зависело число музыкантов и выбор инструментов. Постепенно в музыкальной практике сложились определенные виды оркестра. Самый полный и совершенный по звучанию среди них – *симфонический оркестр*. Слышали вы, разумеется, и духовой и эстрадный оркестры, оркестры русских народных инструментов, оркестры инструментов других народов СССР.

В наше время, пожалуй, трудно найти человека, который бы никогда не слышал звучание симфонического оркестра.

Симфонический оркестр исполняет симфонии и сюиты, симфонические поэмы и фантазии, сопровождает подчас действие в кинофильме, участвует в исполнении опер и ораторий, соревнуется с солистами в инструментальные концертах.

Много разных инструментов входит в состав симфонического оркестра. На некоторых играют при помощи смычка, ведя его по струне. В другие нужно подуть, чтобы получился звук. Есть инструменты, по которым нужно ударять. Вот и определились основные группы, на которые делятся все инструменты: струнные смычковые, духовые – деревянные и медные, и ударные. Иногда в оркестр включаются арфа, рояль, орган.

Если вы посмотрите на фотографию или схему симфонического оркестра, то поймете, что сидят оркестранты не как кому захоте-

лось, а в строго определенном порядке. Раньше во всех оркестрах мира исполнители сидели одинаково: слева впереди первые скрипки (самые главные инструменты в оркестре, исполняющие красивые, выразительные мелодии, они располагаются на «главном месте»), справа – вторые, за вторыми скрипками – альты, в центре – виолончели, за ними – деревянные духовые.

Сейчас существует несколько вариантов посадки оркестра, зависящих от воли дирижера, от особенностей исполняемого произведения. Но одно остается неизменным: инструменты расположены по группам – все медные духовые (валторны, трубы, тромбоны и туба) друг около друга, все деревянные (флейты, гобои, кларнеты, фаготы) вместе, струнные смычковые (скрипки, альты, виолончели и контрабасы) тоже сгруппированы отдельно.

Струнных инструментов в оркестре много. Первых скрипок бывает от десяти до восемнадцати, вторых – от восьми до шестнадцати, альтов – от шести до четырнадцати, виолончелей – от шести до двенадцати, контрабасов – от четырех до восьми. Это объясняется просто: звук струнных инструментов самый слабый. Сравните, например, звучание скрипки и тромбона: если они будут играть одновременно, скрипку совсем не будет слышно, как бы громко ни старался играть скрипач. Для равновесия звучности и необходима в оркестре большая струнная группа. Поэтому же и располагаются струнные всегда ближе всех остальных инструментов к дирижеру, к слушателям.

С духовыми инструментами дело обстоит по-другому. Деревянных в оркестре бывает по два или три основных или еще по одному дополнительному, который называется видовым (в зависимости от этого состав оркестра называют двойным или тройным): это флейта-пикколо (малая флейта), разновидность гобоя – английский рожок, бас-кларнет и контрафагот.

Из медных инструментов в оркестре обычно четыре валторны, две трубы, три тромбона и одна туба. Однако число медных духовых может быть и больше.

Ударная группа в оркестре не имеет постоянного состава. В нее в каждом случае включаются те инструменты, которые значатся в партитуре исполняемого произведения. Только литавры являются непременно участником каждого концерта.

Духовые оркестры в основном предназначены не для концер-

тов в закрытых помещениях. Они сопровождают шествия, марши, а во время праздничных гуляний звучат на эстрадах, расположенных на открытом воздухе – на площадях, в садах и парках. Звучность их особенно мощная и яркая.

Основные инструменты духового оркестра – медные: корнеты, трубы, валторны, тромбоны. Есть и деревянные духовые – флейты и кларнеты, а в больших оркестрах еще гобой и фаготы, а также ударные – барабаны, литавры, тарелки.

Существуют произведения, написанные специально для духового оркестра, но часто им исполняются симфонические произведения, переоркестрованные для духового состава. Есть и такие сочинения, в которых, наряду с симфоническим оркестром, предусматривается участие духового, как, например, в увертюре Чайковского «1812 год».

Особый вид духового оркестра, так называемая *«банда»* (итальянское слово *banda* означает отряд). Это ансамбль медных духовых и ударных инструментов, который иногда вводится дополнительно к симфоническому оркестру в оперных спектаклях. Он появляется на сцене, когда происходит какая-то торжественная церемония или движется шествие.

В 1887 году известный музыкант, энтузиаст изучения русского народного творчества и народных инструментов В.В. Андреев организовал «Кружок любителей игры на балалайках». Первый концерт этого кружка состоялся в 1888 году. Вскоре приобретший европейскую известность, ансамбль стал расширяться.

Кроме балалаек в него вошли домры, гусли и другие древнерусские инструменты. Возник «Великорусский оркестр» – так стал он называться. После Великой Октябрьской социалистической революции его переименовали в Оркестр русских народных инструментов имени В.В. Андреева. Появилось и много других подобных коллективов. Главную роль в них играют струнные щипковые инструменты (прочтите о них в рассказе «Струнные инструменты»), есть баяны, флейты и другие духовые инструменты, большая группа ударных. Музыку для этих оркестров пишут советские композиторы. Играют они также переложения классических произведений и обработки народных песен.

В наше время оркестры народных инструментов существуют во многих союзных и автономных республиках. Конечно, они

очень разные: на Украине в них входят бандуры, в Литве – старинные канклес, в кавказских оркестрах играют зурны...

Эстрадные оркестры наиболее разнообразны по своему составу и размерам – от больших, похожих на симфонические, таких как, например, оркестры Всесоюзного и Ленинградского радио и телевидения, до совсем маленьких, похожих скорее на ансамбли. В эстрадные оркестры часто включаются саксофоны, гавайские гитары, много ударных.

ОСТИНАТО. Вы, наверно, слышали Седьмую симфонию Д.Д. Шостаковича. Средний раздел ее первой части изображает фашистское нашествие. Очень тихо начинает звучать коротенькая примитивная мелодия с однообразным ритмом. Она повторяется много раз и каждый раз – все громче, у все большего количества инструментов. Она словно разрастается до гигантских размеров, создавая образ бездушной, бесчеловечной силы, которая надвигается, стремясь задавить, загубить все живое. Такого впечатления композитор добивается с помощью приема остинато. Этот прием использован и в «Болеро» Равеля, где неизменно повторяется одна тема лишь в другой оркестровке с усиливающейся звучностью.

Итальянское слово «остинато» (*ostinato*) означает упрямый, упорный. В музыке так называют особый прием, при котором многократно повторяется один и тот же мелодический оборот или ритмическая фигура. С его помощью можно передать состояние тревожного ожидания, обрисовать комическую ситуацию и т.д.

П

ПАРТИТУРА. Пьесы для рояля или аккордеона записывают на двух строчках: одна для правой руки, другая для левой. Произведения для голоса или какого-нибудь инструмента с фортепиано пишутся на трех строчках: верхняя для голоса, скрипки, виолончели и т. д., две нижние – для рояля.

Но вот музыку исполняет струнный квартет, оркестр или даже еще больший коллектив: оркестр, хор и несколько солистов. Как быть в таком случае? Нельзя же писать отдельные строчки для каждого исполнителя.

Нельзя, да и не нужно. Ведь в каждом оркестре много одинаковых инструментов, например скрипок или виолончелей, а в хоре – одинаковых голосов. Для них достаточно одной нотной строчки.

Если на нотных строчках написать одну под другой партии разных инструментов, получится то, что мы называем партитурой. На одной странице нотной бумаги в двадцать четыре – тридцать строк записывается все, что играют вместе инструменты, поет хор. Понятно, что поместиться на такой странице могут лишь несколько тактов.

В партитуре партии всех инструментов размещены в строгом порядке. Внизу – строчки для струнных инструментов, над ними помещается группа ударных, выше – медные духовые, еще выше – деревянные. Если в исполнении участвуют хор и солисты, то строчки с их партиями размещаются под ударными, выше струнных инструментов.

И внутри каждой группы места тоже строго распределены. Нижние строчки – для самых низких инструментов группы: контрабасов у струнных, фагота – у деревянных, тубы – у медных.

Чем выше строка, тем выше «голос» инструмента.



СТРАНИЦЫ ПАРТИТУРЫ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ С.С. ПРОКОФЬЕВА

ПАРТИЯ. Это слово вы и пишете, и говорите сами, наверное, очень часто. «В магазин поступила большая партия новых товаров»; «Шахматист выиграл партию»; «Руководящая сила нашего общества – Коммунистическая партия», – в каждой из этих фраз слово «партия» имеет иное значение. И вам оно, конечно, понятно без объяснений. А как же в музыке?

И в ней слово «партия» имеет не одно, а два различных значения. С одним вы, наверняка, сталкивались. Во время концерта объявляют: «Партию фортепиано исполняет...»; «Партию Хозе в опере „Кармен“ исполнил...» и так далее. Партией в этом случае называ-

ется составная часть музыкального произведения, исполняемая одним музыкантом или несколькими – в унисон. Так, любой струнный квартет (мы имеем в виду квартет – произведение) состоит из партий первой скрипки, второй скрипки, альты и виолончели. В операх у каждого солиста своя партия. В романсе вы слышите партию голоса и партию фортепиано.

Из партий басов, теноров, сопрано и альтов состоит и хоровое произведение.

Но можно услышать и такую фразу: «Главная партия этой сонаты мне очень понравилась, а вот побочная кажется не такой удачной». В данном случае слово «партия» обозначает один из разделов сонатной формы. Подробнее об этом значении вы можете прочесть в рассказах о сонате и об экспозиции.

ПАССАЖ. Слушая игру выдающихся пианистов или скрипачей, вы, наверное, не раз восхищались их удивительной техникой. Вспомните: бывают в музыкальных произведениях эпизоды, где звуки несутся с огромной скоростью. Кажется, будто они рассыпаются как жемчуг или сливаются в один непрерывный поток. Такие места в музыке называются пассажами. Это слово часто встречается на страницах этой книжки. В переводе с французского *passage* означает проход, переход. Действительно, исполняя тот или иной пассаж, музыкант, во-первых, словно переходит в очень быстром темпе из одного регистра своего инструмента в другой, а во-вторых, пассажи часто служат и для перехода от одной музыкальной темы к следующей. Правда, в музыке XIX века и в наши дни пассажей, которые были бы просто «переходами», осталось мало. Композиторы придают им все большую значительность, выразительность, мелодичность. Помните, как начинается «Полет шмеля» в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»? Стремительным «свистящим» пассажем композитор изображает догоняющего корабль шмеля. Но в этом «свисте» заключена мелодия. Насквозь пронизаны прекрасными мелодиями пассажи фортепианных сочинений Шопена, скрипичных капризов Паганини.

ПАССАКАЛЬЯ – см. *Вариации*.

ПАУЗА. О различных звуках, о свойствах музыкального звука вы, наверное, многое прочли на страницах этой книжки. Однако музыка, музыкальные произведения состоят не только из звуков. Очень

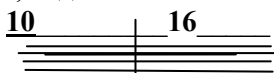
важной их частью являются паузы.

Греческое «*pausis*» означает прекращение, перерыв. Так называется временное молчание, прекращение звучания, возникающее между частями произведения, между разделами внутри одной части, или в каком-то элементе музыкальной ткани. Например, в партии одного или нескольких инструментов в оркестровом произведении; в партии певца или, напротив, в аккомпанементе романса или песни; в одном из голосов полифонического произведения и т. п.

Как и длительность звуков, длительность пауз змеряется и изображается в нотах условными значками:



Так же, как у ноты, точка справа от значка паузы увеличивает ее длительность в полтора раза. Если пауза длится больше одного такта, над ним ставится соответствующая цифра, например:



Одновременная пауза всех участников ансамбля или оркестра продолжительностью не менее целого такта называется генеральной паузой и обозначается сокращенно латинскими буквами *G. r.*

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ – см. *Транскрипция*.

ПЕСНЯ. «Песня – душа народа», – слышим мы от музыкантов. Одним из трех китов, на которых держится вся музыка, назвал песню Дмитрий Борисович Кабалевский.

Очень разные бывают песни. Например, народные, у которых нет определенного автора. Это колыбельные, детские прибаутки, считалки, дразнилки. Свадебные песни. Протяжные лирические, рассказывающие о женской доле. Былины, повествующие о подвигах древних богатырей...

Невозможно даже перечислить все виды народного песенного творчества, настолько оно многообразно. В нем, как в своеобразной народной энциклопедии, рассказана вся жизнь человеческая.

Во все времена песня играла и сейчас играет очень большую роль в жизни людей.

И песня,

И стих –

Это бомба и знамя...

писал Маяковский. Таким знаменем в далекие дни начала XX века были для героев-подпольщиков революционные песни, «Мы пели очень много, в разных жизненных случаях, – рассказывал видный революционер Петр Анисимович Моисеенко, – и часто песня была нам просто необходима, без нее мы не могли обойтись. Она звучала на досуге, как развлечение, поднимала настроение, воодушевляла на борьбу, помогала организовывать наши ряды».

«Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали...», «Вперед, без страха и сомненья...» – эти и многие другие песни становились грозным оружием. Вот, например, что писала в начале 1917 года большевистская газета «Правда»: «На фронте, в окопах и везде, где русские войска соприкасаются с неприятельскими, должно быть поднято красное знамя. Такое же значение, как красное знамя, имеет песня „Интернационал"... Ее поют европейские рабочие, должны петь и мы при всяких пролетарских выступлениях. Мотив песни – родной мотив для рабочих всех стран... Русская революционная армия... должна обучиться хоровому пению „Интернационала"».

В газете «Правда» регулярно печатались тексты песен, их сборники выпускало партийное издательство. И песни начинали звучать все шире, привлекать к себе все больше сердец. Пелось в них о тяжелой жизни народа, о несправедливости и угнетении; песни содержали в себе страстный призыв – бороться с царизмом, бороться за лучшую долю и, если понадобится, с честью погибнуть.

Очень разными были эти песни. Некоторые пришли в Россию издалека. Из революционной Франции – «Марсельеза», возникшая во время Великой французской революции (в России ее стали петь с новыми словами, написанными революционером А.Я. Коцем), «Интернационал» (текст его родился в дни Парижской коммуны). Из Польши – «Варшавянка» и «Красное знамя». Большую роль сыграли в годы революции и русские народные песни – такие, как «Дубинушка». Часто революционеры сами создавали стихи или брали стихи известных поэтов и распевали их на знакомые мотивы.

Создавались и оригинальные песни. Например, любимая и сейчас многими песня «Утес Стеньки Разина» («Есть на Волге

утес...») на стихи А. Навроцкого была написана революционеркой А. Рашевской.

Разные эти песни не только по рождению своему, но и по характеру. Некоторые – решительные, бодрые, словно зовущие в бой. Иные – печальные, порою даже скорбные, как, например, «Замучен тяжелой неволей» или «Вы жертвою пали» – траурные марши русских революционеров. Есть среди них и широкораспевные, эпические, как «Утес Стеньки Разина», и веселые, жизнерадостные, как «Польская первомайская песенка», звучащая в прихотливом ритме мазурки.

Очень любил революционные песни Владимир Ильич Ленин. Он с удовольствием слушал их, а, часто, в свободные минуты, и сам пел в кругу друзей и единомышленников, соратников по борьбе.

Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Но еще далеко было до полной победы народа: со всех сторон на только что родившуюся Советскую республику наступали интервенты.

В феврале 1918 года для защиты завоеваний революции была создана Красная Армия. В ответ на воззвание Ленина – «Социалистическое отечество в опасности!» – шли полки на фронт. И рождались песни. «Смело, мы в бой пойдем за власть Советов...» – пели солдаты революции.

Множество песен, новых, посвященных свершающимся событиям, возникало в разных краях страны. «От Урала к высоким Байкальским горам» звучала в Сибири, на Дальнем Востоке. Говорят, песню эту сочинил герой гражданской войны Сергей Лазо. «По долинам и по взгорьям», «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Марш Буденного» Дм, Покрасса – с этими песнями шли в бой, преодолевали трудности походов.

Часто в песнях-маршах использовались старые мотивы. Так, походная «Взвейтесь, красные знамена» распевалась на мелодию солдатской песни «Взвейтесь, соколы, орлами».

Пелись песни-гимны, полные революционной героики, романтизма, такие, как «Красная армия всех сильнее», «Марш коммунаров» («Мы за всемирное братство меч обнажили святой...»). А на отдыхе, в часы затишья, звучали и другие напевы. То задумчивые, то шуточные, сатирические, такие, как живущее до сих пор веселое и задорное «Яблочко».

В наше время в дни больших праздников – в годовщину Октябрьской революции, в День Победы, на Первомай – на улицах звенят песни. Они несутся из репродукторов, их поют демонстранты. Их знают все. Всем известны такие, созданные еще в 50-е годы, массовые песни, как «Комсомолыцы – беспокойные сердца», «Марш демократической молодежи», «Если бы парни всей земли». Еще с 30-х годов живут и поются нами такие поистине неумирающие песни, как «Песня о Родине» («Широка страна моя родная...»), «Катюша», «Москва майская». Все они, такие разные, сходны в одном: их хочется не только слушать, но и петь самим, петь вместе с друзьями, хором, объединяясь одним чувством, в одном порыве. Такие песни, созданные для пения на празднике, во время коллективного шествия, в воинском быту, называются массовыми. Эти массовые песни близки народным, о которых И.Г. Чернышевский писал, что их поют «не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство». Не случайно многие из них стали народными: их поют часто по-своему, слегка изменяя мелодию, не зная имени композитора.

Быть может, самые распространенные среди массовых песен – лирические, рассказывающие о любви и дружбе, воплощающие в себе чувства молодых, их раздумья, их мечты.

В последние годы большое распространение получили эстрадные песни – те, которые поются исполнителями-профессионалами с эстрады. Они тоже имеют большую и славную историю. Во Франции издавна существовало искусство шансонье – поэтов-певцов. В своем творчестве шансонье обращались к простым: людям, пели о том, что им близко.

Во многих странах мира песня, звучащая с эстрады, зовет людей на борьбу за мир, восстает против насилия.

Один из главных секретов могущества песни – ее простота. Даже о самых серьезных вещах – о борьбе за свободу, за мир на земле, за счастье, о верной дружбе, о героических подвигах – песня умеет говорить простыми словами, соединенными с несложной, легко запоминающейся мелодией.

ПИАНИНО – см. *Фортепиано*.

ПИЦЦИКАТО. Итальянским словом pizzicato обозначается особый прием игры на струнных смычковых инструментах. Вы знаете,

конечно, что на скрипке, альте, виолончели и контрабасе играют при помощи смычка, которым водят по струнам. Но если композитор около нотной строчки струнных инструментов пишет *pizz.*, то есть сокращение слова *pizzicato*, то исполнитель убирает смычок и играет пальцами, щипывая струны, как это делается у струнных щипковых инструментов. Звук при этом получается специфический, похожий на звук гитары или балалайки.

Есть произведения, в которых прием пиццикато использован для подражания народным инструментам. Лядов в «Плясовой» для оркестра ввел пиццикато струнных, чтобы изобразить игру балалайки. Римский-Корсаков в «Испанском каприччио» имитировал, таким образом, звучание гитары.

Бывают случаи, когда композитор применяет пиццикато не для звукоподражания, а в выразительных целях. У Чайковского, например, в скерцо Четвертой симфонии вся струнная группа оркестра играет пиццикато. Легкое, отрывистое звучание большого количества инструментов придает музыке таинственный, призрачный колорит.

Полька-пиццикато братьев Иоганна и Иозефа Штраусов потому так и называется, что струнные все время играют в ней пиццикато.

ПЛЕКТР – см. *Медиатор*.

ПОЛИФОНИЯ – см. *Многоголосие*.

ПОПУРРИ. Этот музыкальный термин заимствован из... кулинарии. В самом деле: французы с давних времен пользуются репутацией лучших поваров в мире. И вот по-французски «*pot-pourri*» – сборное блюдо. По-другому – смесь. Что же это за «сборное блюдо» в музыке?

Попурри – пьеса, довольно большая по размерам, чаще всего – оркестровая или фортепианная, составленная из заимствованных мелодий. Существуют попурри на темы известных опер и оперетт, на темы популярных песен. Вам, наверное, не раз приходилось слышать попурри на темы песен Дунаевского или Соловьева-Седого. Иногда их называют фантазиями.

ПРИПЕВ – см. *Рефрен*.

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА. Как вы думаете, чем отличается фортепианный концерт Чайковского от его же симфонической фантазии «Франческа да Римини»? Конечно, вы скажете, что в

концерте солирует фортепиано, а в фантазии его нет вовсе. Может быть» вы уже знаете, что концерт – произведение многочастное, как говорят музыканты – циклическое, а в фантазии всего одна часть. Но сейчас нас интересует не это.

Вы слушаете фортепианный или скрипичный концерт, симфонию Моцарта или сонату Бетховена. Наслаждаясь прекрасной музыкой, вы можете следить за ее развитием, за тем, как сменяют одна другую разные музыкальные темы, как они изменяются, разрабатываются. А можете и воспроизводить в своем воображении какие-то картины, образы, которые вызывает звучащая музыка. При этом ваши фантазии наверняка будут отличаться оттого, что представляет себе другой человек, слушающий музыку вместе с вами. Конечно, не бывает так, чтобы вам в звуках музыки почудился шум битвы, а кому-то другому – ласковая колыбельная. Но бурная грозная музыка может вызвать ассоциации и с разгулом стихии, и с бурей чувств в душе человека, и с грозным гулом сражения...

А. во «Франческа да Римини» Чайковский самым названием указал точно, что именно рисует его музыка: один из эпизодов «Божественной комедии» Данте. В этом эпизоде рассказывается, как среди адских вихрей, в преисподней, мечутся души грешников. Данте, который спустился в ад, сопровождаемый тенью древнеримского поэта Вергилия, встречает среди этих несомых вихрем душ прекрасную Франческу, и она рассказывает ему печальную историю своей несчастной любви. Музыка крайних разделов фантазии Чайковского рисует адские вихри, средний раздел произведения – горестный рассказ Франчески.

Существует много музыкальных произведений, в которых композитор в той или иной форме разъясняет слушателям их содержание. Так, свою первую симфонию Чайковский назвал «Зимние грезы». Первой ее части он предпослал заголовок «Грезы зимней дорогой», а второй – «Угрюмый край, туманный край».

Берлиоз, кроме подзаголовка «Эпизод из жизни артиста», который он дал своей Фантастической симфонии, еще очень подробно изложил содержание каждой из ее пяти частей. Это изложение по характеру напоминает романтическую новеллу.

И «Франческа да Римини», и симфония «Зимние грезы» Чайковского, и Фантастическая симфония Берлиоза – примеры так называемой программной музыки. Вы, наверное, уже поняли, что программной музыкой называется такая инструментальная музыка,

в основе которой лежит «программа», то есть какой-то совершенно конкретный сюжет или образ.

Программы бывают различными по своему типу. Иногда композитор подробно пересказывает содержание каждого эпизода своего произведения. Так, например, сделал Римский-Корсаков в своей симфонической картине «Садко» или Лядов в «Кикиморе». Бывает, что, обращаясь к широко известным литературным произведениям, композитор считает достаточным лишь указать этот литературный источник: имеется и виду, что все слушатели хорошо его знают. Так сделано в «Фауст-симфонии» Листа, в «Ромео и Джульетте» Чайковского и многих других произведениях.

Встречается в музыке и программность иного типа, так называемая картинная, когда сюжетная канва отсутствует, а музыка рисует один какой-то образ, картину или пейзаж. Таковы симфонические эскизы Дебюсси «Море». Их три: «От зари до полудня на море», «Игра волн», «Разговор ветра с морем». А «Картинки с выставки» Мусоргского потому так и называются, что в них композитор передал свое впечатление от некоторых картин художника Гартмана. Если вы еще не слышали этой музыки, постарайтесь непременно познакомиться с ней. Среди картинок, вдохновивших композитора, – «Гном», «Старый замок», «Балет невылупившихся птенцов», «Избушка на курьих ножках», «Богатырские ворота в древнем Киеве» и другие характерные и талантливые зарисовки.

Р

РАЗМЕР – см. *Такт*.

РАЗРАБОТКА. Этим термином называется тот раздел музыкальной формы произведения, в котором его тематический материал подвергается наиболее сильным изменениям, то есть разрабатывается. Осуществляться это может по-разному: или путем вариационного развития ранее звучавших тем, или при помощи активного мотивного развития, то есть дробления темы на небольшие, а то и мельчайшие отрезки, которые затем подвергаются различным изменениям.

Встречаются разработки, построенные на новом, ранее не звучавшем музыкальном материале. Объем разработки бывает произ-

вольным; она может состоять из одного или нескольких эпизодов. Основной признак разработки – это тональная неустойчивость. Ее функция – возвращение в главную тональность произведения. Часто заключительный раздел разработки построен на так называемом органном пункте или педали – неизменно звучащем тоне или аккорде – доминанте основной тональности, что еще больше нагнетает напряжение, усиливает ожидание главной тональности, которая появится в следующей за разработкой части – репризе.

Собственно термин «разработка» относится к среднему разделу сонатной формы, однако эпизоды разработочного характера могут появляться и в произведениях свободной формы, и в рондосонате, и в трехчастной форме, и в фуге.

РАПСОДИЯ. Каждый, кто знает это слово, наверное, прежде всего, связывает его с именем Ференца Листа. Венгерские рапсодии Листа – вдохновенные музыкальные повествования о родине великого композитора, о народе Венгрии, о ее истории. Написаны Венгерские рапсодии в свободной форме и являются своего рода фантазиями на народные темы.

Греческое слово «*thapsodia*» означает народная эпическая песнь. Так называли древние греки сказания, которые пели народные певцы-рапсоды. Рапсодом был и великий Гомер, а рапсодиями – главы его бессмертных поэм «Илиада» и «Одиссея», которые он, а за ним и другие рапсоды, исполняли нараспев, аккомпанируя себе на кифаре или лире.

В XIX веке название «рапсодия» пришло в профессиональную европейскую музыку и стало обозначать крупное одночастное произведение, как правило, – для рояля или оркестра, в котором звучат различные народные мелодии.

Кроме Венгерских рапсодий Листа, большой известностью пользуются рапсодии Брамса, Славянские рапсодии Дворжака, Испанская рапсодия Равеля. А. Рахманиновым создана рапсодия для фортепиано с оркестром не на народные темы, а на тему одного из произведений великого композитора-скрипача. Никколо Паганини, Она так и называется: Рапсодия на тему Паганини.

РЕКВИЕМ. Реквием Моцарта. Реквием Верди. Немецкий реквием Брамса. Военный реквием Бриттена. Каждый, наверное, не раз слышал эти слова, но не задумывался над тем, что же они означают.



По-латыни *requiem aeternan* – вечный покой. Эти слова – начало католической заупокойной молитвы. Когда-то композиторы писали на этот латинский канонический, то есть узаконенный, никогда не изменяющийся текст церковные песнопения для солистов, хора и органа или оркестра. Исполнялись эти песнопения в храмах, во время заупокойной службы.

Со времени Моцарта реквием утрачивает культовый – церковный – характер, но сочиняли его все же на латинский текст. Он использован даже в Реквиеме Верди, который по музыке больше напоминает оперные сцены, чем церковную службу. Немецкий реквием Брамса называется так потому, что этот композитор впервые отказался от латинского текста, заменив его словами на родном – немецком – языке.

В наше время понятие слова «реквием» очень расширилось. Замечательный английский композитор Б. Бриттен назвал так свое монументальное антивоенное сочинение, в котором, кроме латыни, звучат страстные стихи английского поэта Уилфрида Оуэна, погибшего во время первой мировой войны. Вслед за поэтом Робертом Рождественским Реквиемом назвал свое вокально-симфоническое сочинение, написанное на его стихи, Д.Б. Кабалевский. Разумеется, в нем нет никаких латинских текстов, и вообще ничего молитвенного, связанного с религией. Реквием Кабалевского посвящен тем, кто погиб в борьбе с фашизмом в годы Великой Отечественной войны. Он проклинает войну, призывает к борьбе за мир, за светлое будущее детей.

Часто реквиемом называются отдельные небольшие вокально-симфонические или оркестровые произведения или эпизоды внутри крупных произведений – оперы или симфонии, – когда они посвящены памяти погибших героев и носят скорбно-возвышенный, сосредоточенный характер.

РЕГИСТР – см. *Дианазон*.

РЕПРИЗА. Слово реприза переводится с французского как повторение, восстановление, возобновление. В музыке, сохраняя это значение, оно имеет несколько различных оттенков. Если вы занимались музыкой хотя бы год, то, наверное, сталкивались с такими значками в нотах:  

Эти значки указывают, что раздел, в сторону которого обращены две точки, нужно повторить. И такое повторение, и знаки,

его указывающие, называются репризой.

В сонатной форме (вы можете прочесть о ней далее) реприза – это последний из трех ее основных разделов. Она наступает после разработки и является как бы выводом из нее, ее итогом, хотя по музыкальному материалу, в основном, повторяет экспозицию. В репризе все музыкальные темы, уже знакомые по экспозиции, проходят в одной – главной – тональности произведения. Иногда реприза сонатной формы бывает необычной, «ненормативной», как говорят музыканты. Например, в ней сначала звучит побочная партия, а затем уже главная (см. рассказ об экспозиции). Такую репризу называют зеркальной. Может быть реприза и сокращенной.

Иногда репризой называют заключительную часть фуги. По существу это неточно, так как музыкальный материал, хотя и тот же самый, обычно бывает там расположен по-иному.

Реприза в трехчастной форме – это повторение начального раздела после какого-то, обычно контрастного, среднего эпизода. Наконец, в форме рондо (о ней вы можете прочесть на следующих страницах) понятие репризы совпадает с рефреном.

РЕФРЕН. Сохранилось предание, что в Древнем Риме один из членов Сената каждое свое выступление, на какую бы тему оно ни было, заканчивал словами: «Кроме того, я полагаю, что Карфаген должен быть разрушен». Эти слова можно определить как неизменный рефрен всех его речей.

Что же такое рефрен (по-французски *refrain* – припев)? Так принято называть раздел музыкального произведения, который совершенно без всяких изменений повторяется не меньше трех раз. Синоним рефрена – припев в песне. Само же слово «рефрен» применяется, как правило, по отношению к форме рондо, которая ведет свое происхождение от куплетной песни.

Не нужно путать рефрен с репризой. Они похожи, но реприза, хотя и звучит как повторение экспозиции, иногда является повторением неточным и, кроме того, не образует трехкратного повторения.

РЕЧИТАТИВ – см. *Опера*.

РИТМ. Греческое слово «*rythmos*» означает мерное течение. Термин этот – не только музыкальный. В нашей жизни все подчинено определенному ритму – и наступление времен года, и смена дня и ночи, и биение сердца. Очень трудно дать этому понятию четкое определение. Не-

даром Маяковский сказал о стихотворном ритме так: «Ритм – это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя».

Музыкальный ритм – это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов, Ритм – яркое выразительное средство. Часто именно он определяет характер, и даже жанр музыки. Благодаря ритму мы можем, например, отличить марш от вальса, мазурку от польки. Для каждого из этих жанров характерны определенные ритмические фигуры, которые повторяются в течение всего произведения.

Очень большую роль ритм играет в джазовой музыке. Группа ударных инструментов джаз-ансамбля часто восхищает любителей этого вида музыкального искусства виртуозными ритмическими импровизациями.

РОГОВОЙ ОРКЕСТР. О многих разных оркестрах вы знаете. Симфонический и эстрадный, духовой и народный... Они состоят из различных инструментов, объединенных в однородные группы, обладают различными тембровыми красками в зависимости от материала, из которого инструмент сделан, и от способа, которым извлекается звук. Роговой оркестр – совсем другой. Собственно, в настоящее время о нем говорить нельзя, так как таких оркестров давным-давно не существует. Появились они в России с середины XVIII века, существовали в течение примерно ста лет и состояли из однородных медных духовых инструментов-рогов. Каждый рог издавал только один тон красивого, звучного тембра. Поэтому в оркестре было очень много рогов различной величины – столько, чтобы из них составилась звукоярд и можно было исполнять музыку.

Играть в роговом оркестре было не только трудно, но даже мучительно. Музыкант переставал быть человеком, а был как будто клавишей, на которую нажимает капельмейстер: ведь он не мог сыграть никакой, даже самой простенькой мелодии, а только единственный звук. Притом нужно было его издавать абсолютно точно – вовремя и указанной длительности. Конечно, добровольно никто не хотел быть участником рогового оркестра, поэтому состояли они исключительно из крепостных музыкантов и принадлежали знатным вельможам, известным богачам. Так, в Петербурге в начале XIX века славился роговой оркестр, принадлежащий К.С. Нарышкину.

РОЖОК – см. *Жалейка*.

РОМАНС. Приходилось вам когда-нибудь слышать, как об одном из иностранных языков говорят, что он относится к романским или к «романской группе»? Если и приходилось, то вы, наверное, не могли подумать, что между этим определением и музыкальным термином, обозначающим один из жанров вокальной музыки, есть самая непосредственная связь.

Романс – название, которое возникло от испанского слова «гомансе», что и значит романский, то есть исполняемый на «романском» (испанском) языке. Появилось это название тогда, когда в Испании получили большое распространение так называемые «светские» песни,

В отличие от церковных песнопений, которые в католических странах исполнялись всегда на латыни, «светские» песни пели на испанском языке.

Романсы – пьесы для голоса с инструментальным сопровождением – распространились из Испании по всей Европе. Попали они и в Россию. Разумеется, здесь они звучали не на испанском языке, но название закрепилось. Сначала – только за теми произведениями, которые имели не русские (чаще всего французские) тексты, Пьесы, певшиеся с русскими словами, назывались «российские песни».

Со временем композиторы стали создавать романсы на стихи русских поэтов. Наверное, многие из вас слышали замечательные романсы Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова, Танеева и Рахманинова, Прокофьева и Свиридова – эти подлинные жемчужины камерного вокального искусства.

В романсе могут отражаться разные стороны жизни, отношение композитора к происходящим событиям. Например, романс Даргомыжского «Титулярный советник» – сатирический рассказ. Другой его романс – «Старый капрал» – драматическая сцена. А романс Прокофьева «Болтунья» на стихи Агнии Барто – шуточная зарисовка.

Бывают и романсы без слов. Их поет инструмент – скрипка, рояль или виолончель, – как бы подражающий человеческому голосу. Такие инструментальные романсы есть у Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Глиэра и других композиторов.

РОНДО. Одна из любимых пьес скрипичного репертуара – «Интродукция и Рондо-каприччиозо» Сен-Санса. У Бетховена есть шуточное фортепианное рондо с программным названием «Ярость по поводу потерянного гроша». Пьесы Кабалеvского для фортепиано «Рондо-песню», «Рондо-танец» и «Рондо-то: кату» с удовольствием играют маленькие пианисты. Многие финалы симфоний написаны в форме рондо. Что же это такое – рондо – слово, которое может включаться в название произведения, а может только определять его форму? В этом вопросе уже заключена часть ответа: рондо – одна из давно закрепившихся, вошедших в практику музыкальных форм.

Название этой формы пришло из средневековой Фракции. Там рондами (от слов *gondeau* – круг и *gonde* – хоровод) назывались хороводные песни. Исполнялась ронда так: солисты-запевалы пели свою мелодию на разные строфы текста, а хор повторял припев, в котором не менялись ни слова, ни музыка. Вот от этих хороводов и ведет свое начало рондо – особая форма построения музыкального произведения.

Начинается рондо с главной темы, которую называют рефреном (ее можно сравнить с припевом песни). На протяжении рондо этот припев возвращается не менее трех раз, чередуясь с другим музыкальными эпизодами. В форме рондо написано много инструментальных пьес в народном духе, бодрых и оживленных.

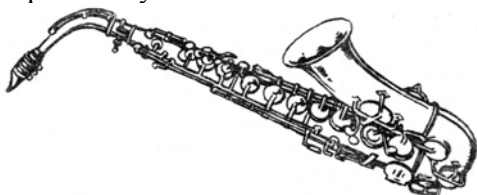
РОЯЛЬ – см. *Фортепиано*.

С

САКСОФОН. Изобретенный в 1841 году саксофон входит в число деревянных духовых инструментов, хотя делается из металла – серебра или особого сплава. По звучанию, да и по форме он похож на кларнет, особенно – на бас-кларнет. Тембр его напоминает также английский рожок и, отчасти, виолончель. Свое название саксофон получил от имени изобретателя – бельгийского мастера Адольфа Сакса.

Сначала саксофон использовался только в военных оркестрах. Постепенно его стали вводить в оперный и симфонический оркестры. Он звучит в опере Массне «Вертер», в музыке Визе к драме

«Арлезианка». В «Болеро» Равель использовал целых три разновидности саксофона – сопранино, сопрано и тенор. Рахманинов поручил саксофону соло Б первой части «Симфонических танцев». Существуют для саксофона и концертные произведения – Рhapsодия для саксофона с оркестром Дебюсси и Концерт для саксофона с оркестром Глазунова.



САКСОФОН

Полноправным членом симфонического оркестра саксофон так и не стал. Зато в XX веке его вибрирующий, выразительный и страстный звук, привлек внимание джазовых музыкантов. И саксофон стал подлинным властелином джаза.

СВИРЕЛЬ. Нежный звук свирели раньше хорошо знали на Руси. Так же, как на рожке или жалейке, на ней играли пастухи, собирая стадо. Помните пастушка¹ Леля из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка»? Его песни сопровождаются звучанием флейты, имитирующим свирельный наигрыш. Свирель – это и есть духовой инструмент, когда-то очень распространенный в России и на Украине. Он состоит из двух деревянных трубок разной величины с боковыми отверстиями и свистками. Объем ее звучания был очень невелик – исполнять на свирели можно было только самые простые мелодии.



Свирель

В конце XIX века В.В. Андреев ввел свирель в свой оркестр русских народных инструментов. Но для того, чтобы стать полноправным членом оркестра, свирели понадобилось усовершенствование. Сейчас ее диапазон составляют две октавы – от ми первой до ми третьей октавы. Ей стали доступны некоторые хроматические звуки.

СЕРЕНАДА.

От Севильи до Гренады
В тихом сумраке ночей
Раздаются серенады,
Раздается стук мечей

Эти строки поэта А.К. Толстого, положенные на музыку, и есть серенада. Наверное, вы ее не раз слышали. Серенадами назывались произведения, исполнявшиеся вечером или ночью на улице (итальянское выражение «al sereno» означает «на открытом воздухе») перед домом того, кому серенада, посвящалась. Чаще всего – перед балконом прекрасной дамы.

Зародилась серенада на юге Европы, под теплым синим небом Италии и Испании. Там она была неслучайной частью жизни города. То с одной, то с другой улицы почти всегда доносились звуки музыки – чаще всего звон лютни или гитары, пение. Недаром опера Россини «Севильский цирюльник», с таким блеском воплотившая сцены испанской жизни, начинается именно серенадой. Серенадой графа Альмавивы, который поет, в сопровождении наемных музыкантов, под окном очаровательной Розины.

В XVII–XVIII веках серенадами назывались и сюиты для небольшого оркестра, исполнявшиеся также на открытом воздухе. Как правило, композиторы сочиняли их по заказу знатных лиц. Такие серенады писали Гайдн, Моцарт. В XIX веке оркестровых серенад почти не появлялось. Исключением стала Серенада Чайковского для струнного оркестра. Зато большое внимание привлекает к себе вокальная серенада – уже не песня, исполняемая кавалером под балконом возлюбленной, а романс, предназначенный для концертного исполнения.

Очень популярна Серенада Франца Шуберта («Песнь моя, лети с мольбою тихо в час ночной...»), Серенада Петра Ильича Чайковского («Спи, дитя, под окошком твоим я тебе пропою серенаду...»). Как видите, содержание вокальных серенад при этом осталось традиционным.

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА – см. *Программная музыка и Симфоническая поэма.*

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА. Это понятие появилось в музыкальном искусстве в 1854 году: венгерский композитор Ференц

Лист дал определение «симфоническая поэма» своему оркестровому сочинению «Тассо», первоначально задуманному как увертюра. Этим определением он хотел подчеркнуть, что «Тассо» – не просто программное музыкальное произведение. Чрезвычайно тесно связано оно с поэзией своим содержанием. В дальнейшем Лист написал еще двенадцать симфонических поэм. Самая известная среди них – «Прелюды». В основе её стихотворение французского поэта-романтика Ламартина «Прелюды» (точнее «Прелюдии»), в котором вся жизнь человеческая рассматривается как ряд эпизодов – «прелюдий», ведущих к смерти.

В творчестве Листа сложилась и форма, наиболее характерная для симфонической поэмы: свободная, но с явными чертами сонатно-симфонического цикла (см. рассказ о симфонии), если его исполнять без перерыва между частями. В разнохарактерных эпизодах симфонической поэмы есть сходство с основными разделами сонатной формы: главной к побочной партиями экспозиции, разработкой и репризой. А в то же время отдельные эпизоды поэмы могут восприниматься как части симфонии.

После Листа многие композиторы обращались к созданному им жанру. У классика чешской музыки Бедржиха Сметаны есть цикл симфонических поэм, объединенный общим названием «Моя родина». Очень любил этот жанр немецкий композитор Рихард Штраус. Широко известны его «Дон-Жуан», «Дон-Кихот», «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля». Финский композитор Ян Сибелиус написал симфоническую поэму «Калевала», в основе которой, в качестве литературного источника, лежит финский народный эпос.

Русские композиторы своим оркестровым сочинениям подобного типа предпочитали давать иные определения: увертюра-фантазия, симфоническая баллада, увертюра, *Симфоническая картина*.

Жанр *симфонической картины*, распространенный в русской музыке, имеет некоторые отличия. Его программность не связана с сюжетом, а рисует пейзаж, портрет, жанровую или батальную сцену. Всем, наверное, знакомы такие симфонические картины, как «Садко» Римского-Корсакова, «В Средней Азии» Бородина, «Баба-Яга», «Кикимора» и «Волшебное озеро» Лядова.

Еще одна разновидность этого жанра – симфоническая фантазия, – также любимая русскими композиторами, отличается большей свободой построения, часто – присутствием в программе фан-

тастических элементов.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР – см. *Оркестр*.

СИМФОНИЯ. Среди многочисленных музыкальных жанров одно из самых почетных мест принадлежит симфонии. Всегда, с момента своего возникновения и до наших дней, она чутко отражала свое время: симфонии Моцарта и Бетховена, Берлиоза и Малера, Прокофьева и Шостаковича – это размышления об эпохе, о человеке, о путях мира и жизни на земле.

Симфония как самостоятельный музыкальный жанр возникла сравнительно недавно: каких-нибудь два с половиной столетия тому назад. Однако за этот исторически недолгий срок она прошла гигантский путь.

Слово *symphonia* в переводе с греческого означает всего лишь созвучие. В Древней Греции так называли приятное сочетание звуков. Позднее им стали обозначать то оркестр, то вступление к танцевальной сюите. В начале XVIII века этот термин заменял нынешнее понятие увертюры.

Первые симфонии в теперешнем понимании появились в центре Европы во второй половине XVIII века. И место, и время ее рождения – не случайны. Зародившись одновременно в разных частях Европы, в недрах старых, сложившихся ранее музыкальных форм – танцевальной сюиты и оперной увертюры, симфония сформировалась окончательно в странах немецкого языка.

В Италии национальным искусством была опера. Во Франции, предреволюционной, уже насыщенной атмосферой свободомыслия и бунтарства, вперед вышли другие искусства. Такие, как литература, живопись и театр – более конкретные, непосредственно и доходчиво выражавшие новые, будоражащие мир идеи. Когда же несколько десятков лет спустя дело дошло и до музыки, в строй революционных войск полноправным борцом вошла песня – «Карманьола», «Caira», «Марсельеза».

Симфония же – и доныне самый сложный из всех видов не связанной с другими искусствами музыки – требовала иных условий для своего становления, для полноценного восприятия: требовала вдумывания, обобщения – работы спокойной и сосредоточенной. Не случайно центр философской мысли, отразившей социальные сдвиги в Европе конца XVIII века, оказался именно в Германии, далекой от общественных бурь. В то же время в Германии и

Австрии сложились богатые традиции инструментальной музыки. Здесь и появилась симфония. Она возникла в творчестве композиторов чехов и австрийцев, и окончательный вид приобрела в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена достичь расцвета.

Эта классическая симфония (Гайдн, Моцарт и Бетховен в историю музыки вошли как «венские классики», так как большая часть их творчества связана с этим городом) сложилась как цикл из четырех частей, которые воплотили в себе разные стороны человеческой жизни.

Первая часть симфонии – быстрая, активная, иногда предвзяемая медленным вступлением. Она пишется в сонатной форме (вы прочтете о ней в рассказе о сонате). Вторая часть – медленная – обычно задумчивая, элегическая или пасторальная, то есть посвященная мирным картинам природы, спокойному отдохновению или мечтам. Бывают вторые части и скорбные, сосредоточенные, глубокие.

Третья часть симфонии – менуэт, а позднее, у Бетховена, и скерцо. Это – игра, веселье, живые картинки народного быта, увлекательный хоровод...

Финал – это итог всего цикла, вывод из всего, что было показано, продумано, прочувствовано в предшествующих частях. Часто финал отличается жизнеутверждающим, торжественным, победным или праздничным характером.

При общей схеме, симфонии разных композиторов очень сильно отличаются. Так, если у Гайдна симфонии, в основном, безоблачные, радостные, и лишь в очень немногих из созданных им 104 произведений этого жанра появляются серьезные или печальные тона, то симфонии Моцарта значительно более индивидуальны, иногда воспринимаются как предшественники романтического искусства.

Симфонии Бетховена насыщены образами борьбы. В них полно отразилось время – эпоха Великой французской революции, высокие, вдохновленные ею гражданские идеи. Симфонии Бетховена – это монументальные произведения, по глубине содержания, по широте и силе обобщения, не уступающие опере, драме, роману. Они отличаются глубоким драматизмом, героикой, пафосом. Последняя из бетховенских симфоний, Девятая, включает в себя хор, поющий восторженный и величественный гимн «Обнимитесь, миллионы» на стихи оды Шиллера «К радости». Композитор рисует здесь

грандиозную картину свободного, радостного человечества, которое стремится к всеобщему братству.

В одно время с Бетховеном, в той же Вене, жил другой замечательный австрийский композитор, Франц Шуберт. Его симфонии звучат как лирические поэмы, как глубоко личные, интимные высказывания. С Шубертом в европейскую музыку, в жанр симфонии пришло новое течение – романтизм.

Представители музыкального романтизма в симфонии – Шуман, Мендельсон, Берлиоз. Гектор Берлиоз, выдающийся французский композитор, первым создал программную симфонию (посмотрите рассказ о программной музыке), написав для нее поэтическую программу в виде новеллы о жизни артиста.

Симфония в России – это, прежде всего Чайковский. Его симфонические сочинения – волнующие, захватывающие повести о борьбе человека за жизнь, за счастье. Но это и Бородин: его симфонии отличаются эпической широтой, мощью, истинно русским размахом, Это Рахманинов, Скрябин и Глазунов, создавший восемь симфоний – прекрасных, светлых, уравновешенных.

В симфониях Д. Шостаковича воплощен XX век с его бурями, трагедиями и свершениями. В них отражены события нашей истории и образы людей – современников композитора, строящих, борющихся, ищущих, страдавших и победивших. Симфонии С. Прокофьева отличаются эпической мудростью, глубоким драматизмом, чистой и светлой лирикой, острой шуткой.

Любая симфония – это целый мир, Мир художника, ее создавшего. Мир времени, ее породившего. Слушая классические симфонии, мы становимся духовно богаче, мы приобщаемся к сокровищам человеческого гения, равным по значению трагедиям Шекспира, романам Толстого, стихам Пушкина, картинам Рафаэля.

Среди авторов советских симфоний Н. Мясковский, А. Хачатурян, Т. Хренников, В. Салманов» Р., Щедрин, Б. Тищенко, Б. Чайковский, А. Тертерян, Г. Кабчели, А. Шнитке.

СКЕРЦО. Итальянское слово *scherzo* в переводе – шутка. Издавна оно привилось в музыке для обозначения ее характера – живого, веселого, шутливого. Бетховен ввел название скерцо для одной из средних частей симфонии вместо традиционного ранее менуэта. А в середине XIX века композиторы стали называть так и самостоятельные пьесы, причем не только шутливые, но иногда и дра-

матические или имеющие зловещий оттенок. Так, широко известны скерцо Шопена – фортепианные пьесы, отличающиеся богатством образов, разнообразием содержания.

СКРИПИЧНЫЙ КЛЮЧ – см. *Ключ*.

СКРИПКА. Королева оркестра – скрипка – самый распространенный струнный смычковый инструмент. «Она в музыке является столь же необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный», – говорили о ней музыканты еще в XVII веке.

Скрипки делали во многих странах мира, но лучшие скрипичные мастера жили в Италии, в городе Кремоне. Скрипки, сделанные кремонскими мастерами XVI – XVIII веков – Амати, Гварнери и Страдивари, до сих пор считаются непревзойденными.

Свято хранили итальянцы секреты своего мастерства. Они умели делать звук скрипок особенно певучим и нежным, похожим на человеческий голос. Знаменитых итальянских скрипок сохранилось до нашего времени не так уж много, но все они – на строгом учете. Играют на них лучшие музыканты мира.



Скрипка

Корпус скрипки очень изящен: с плавными закруглениями, тонкой «талией». На верхней деке красивые, в виде *f* вырезы, которые так и называются – эфы. И размер, и форма корпуса, и все мельчайшие его детали, даже качество лака, которым он покрыт, тщательно продуманы. Ведь все влияет на звук капризного инструмента.

Скрипач изменяет высоту звука, прижимая струну к грифу пальцами левой руки. Чтобы было удобно играть, он кладет скрипку на плечо и придерживает ее подбородком. В правой руке он держит смычок, которым водит по струнам.

Смычок – это тоже важная деталь. От него во многом зависит характер звучания. Состоит смычок из трости или деревка, на нижнем конце которого прикреплена колодочка. Она служит для натягивания волоса, который с другой стороны прикреплен к трости неподвижно.

Говорят, что скрипка поет. И, правда, звучание ее похоже на трепетный человеческий голос.

Очень широкое распространение получила скрипка как сольный инструмент.

История музыки знает имена прославленных скрипачей. Легендами окружено имя гениального Паганини. Его обвиняли в колдовстве, потому что в те времена, когда он жил, – в первой половине XIX века, не верилось, что обыкновенный человек сам, без помощи волшебной силы, может так великолепно играть на скрипке.

СЛУХ. Быть может, вы знаете, что великий Бетховен страдал болезнью органов слуха, и к концу совершенно ничего не слышал. Не мог он слышать и исполнения своих последних сочинений.

Как же так, спросите вы. Ведь всем известно, что слух – главное для музыканта. Детей с плохим слухом не принимают даже в музыкальную школу, а тут – великий композитор, автор гениальных произведений, оказывается, писал их, будучи совсем глухим!

Дело в том, что слух, то есть способность воспринимать звучащий мир, бывает различным. Физический слух дает нам возможность слышать в физическом смысле: воспринимать звуки, которые все время нас окружают. Шум волк, шорох листьев, жужжание пчелы, потрескивание сучьев... Здесь у человека очень много соперников: почти все животные слышат лучше, чем мы, слух у них значительно острее. Вы сами, наверное, не раз могли убедиться в этом, если любите животных. Собака настораживает уши и начинает лаять, когда вы еще не слышите чужих шагов, кошка, хищно выгибает спину и бесшумно крадется к стене, за которой вы еще никак не можете уловить мышинного царапанья.

Но есть другой слух – *музыкальный*, присущий только человеку.

Музыкальный слух – это способность людей улавливать связь между звуками, запоминать и воспроизводить их, воспринимать их не как случайные сочетания, а вникая в их смысл, осознавая их художественное значение. Вот этот-то слух и необходим каждому музыканту.

В том или ином виде музыкальный слух есть у каждого. Просто у некоторых он выражен очень ярко, а у других слабее. Но музыкальный слух можно развить, если очень хотеть и настойчиво добиваться этого.

Действительно, в музыкальные школы берут тех детей, у которых слух лучше, но есть педагоги, которые занимаются со всеми. И

через несколько лет уже не понять, кто был когда-то лучшим, а у кого, казалось, слуха нет вовсе: умному педагогу удалось развить музыкальный слух всех его учеников.

Правда, существует так, называемой абсолютный музыкальный слух, который считают важным: для музыканта качеством. Слух этот – способность слышать абсолютную высоту звука. Его обладатель может сказать, какой по высоте звук, издали отходящий от причала теплоход или ложечка, звякнувшая в стакане. Если ему сыграть мелодию, он не только повторит ее голосом, но и назовет при этом все ее звуки.

Однако завидовать обладателям абсолютного слуха не стоит. Он вовсе не является признаком особой музыкальности. Сколько угодно бывает, что человек с абсолютным слухом совершенно равнодушен к музыке, а если и начинает ею заниматься, то особых успехов не достигает. В дополнение к абсолютному слуху необходимы музыкальность, умение слышать и воспроизводить логику гармонического или полифонического развития. Можно слышать, как обладатели абсолютного слуха даже жалуются на это свойство: «ноты лезут в уши», мешая сосредоточиться на музыке. Так что если у вас нет абсолютного слуха, не огорчайтесь, а развивайте относительный, данный вам природой.

Кстати, далеко не все композиторы обладали абсолютным слухом. Он был, очень изощренный, у Римского-Корсакова. Каждая тональность казалась ему окрашенной в определенный, только ей присущий цвет (это так называемый цветной слух). Например, ми-бемоль мажор казался ему цветом морской волны, поэтому многие страницы музыки, посвященной морю, написаны им в ми-бемоль мажоре. Ре-бемоль мажор казался золотистым.

А вот у Чайковского абсолютного слуха не было. Ну и что? Разве он писал музыку менее хорошую? Значительно важнее для композитора, да и для любого музыканта, иметь хорошо развитый **внутренний слух**, то есть уметь слышать музыку «внутри себя», не воспроизводя ее вслух. Именно великолепный внутренний слух дал возможность оглошему Бетховену продолжать творить; он слышал всю сочиняемую им музыку и записывал услышанное, хотя воспроизведения ее музыкантами, ее реального звучания, услышать уже не мог.

Внутренний слух поддается развитию. Его можно тренировать

различными упражнениями. Например, брать несложные ноты, сначала только мелодию, и пытаться представить, как это звучит, а потом проверять себя, проигрывая мелодию на рояле. Профессиональные музыканты могут воспроизводить внутренним слухом даже сложные оркестровые партитуры. Без этого умения нельзя, например, стать дирижером.

А теперь вернемся к «цветному слуху». Он был не только у Римского-Корсакова. У многих музыкантов определенные тональности вызывают ассоциации с определенным цветом. Ассоциации эти имеют субъективный характер. То есть у разных музыкантов одна и та же тональность может вызвать различные цветовые впечатления. Но есть, по-видимому, и общие закономерности. Так, наверное, не случайно, многие мрачные, скорбные произведения написаны в тональности си минор, а радостные, солнечные – в ре мажоре.

Проблемами связи звука и цвета заинтересовался Скрябин. Одно из его произведений, симфоническая поэма «Прометей», даже задумано как не только музыкальное, но и цветковое: музыка в нем должна сопровождаться цветосветовыми эффектами.

СОЛО. Итальянское слово «solo» означает один, единственный. В музыке издавна принято обозначать так произведение для одного голоса или инструмента, иногда с аккомпанементом, иногда без него. Пожалуй, самое известное из сочинений для скрипки соло это Чакона Баха. Употребляется это слово и тогда, когда в каком-то крупном сочинении есть отдельная самостоятельная партия для одного из инструментов» Например, в Болеро Равеля не умолкая, звучит солирующий малый барабан, четко отбивающий ритм.

Бывают произведения, в которых есть небольшие сольные эпизоды. Играет весь большой оркестр. Звучат разные инструменты, переплетаются мелодии. А потом из общего звучания оркестра выделяется один инструмент со своей мелодией. Это начался эпизод соло. Так, в симфонической фантазии «Франческа да Римини» Чайковский выделил в центре эпизод – рассказ Франчески. Задумчивая и печальная мелодия, исполняемая кларнетом соло, звучит как грустная повесть молодой женщины.

Сольной называется партии в произведениях для какого-то инструмента (или голоса) с оркестром – в фортепианном или скрипичном конце}: есть, соответственно, сольная фортепианная или скрипичная партии. Их исполнители называются солистами.

СОЛЬФЕДЖИО. Итальянское слово «solfeggio» (правильнее оно читается – сольфеджо) происходит от слова solfo, что значит – ноты, музыкальные знаки, гамма. У нас так принято называть уроки, на которых занимаются развитием слуха: пишут музыкальные диктанты, определяют на слух различные интервалы и аккорды, поют по нотам мелодии – сначала одноголосные, а потом и более сложные, двух- и трехголосные. Такое пение нот с произнесением их слоговых названий называется сольфеджированием. Сборник нот, предназначенных для сольфеджирования, так же, как и учебная дисциплина, называется сольфеджио.

СОНАТА. Если сравнивать сонату с литературным жанром, то больше всего подойдет сравнение с романом или повестью. Подобно им, соната делится на несколько «глав» – частей. Обычно их три или четыре. Подобно роману или повести соната населена различными «героями»: музыкальными темами. Темы эти не просто следуют одна за другой, а взаимодействуют, влияют друг на друга, а иногда и вступают в конфликт.

Наибольшей напряженностью и остротой отличается первая часть сонаты, Поэтому в ней и сложилась своя, особая форма, которая называется сонатной.

Развитие музыки, построенной в сонатной форме, можно сравнить с действием в драматической пьесе» Вначале композитор знакомит нас с основными действующими лицами – музыкальными темами. Это как бы завязка драмы. Затем действие развивается, обостряется, достигает вершины, после чего наступает развязка. Таким образом, сонатная форма состоит из трех разделов – завязки или экспозиции, в которой основные темы появляются (экспонируются) в разных тональностях, собственно действия – разработки – и итога – репризы. Каждому из них посвящен в этой книжке отдельный рассказ.

Разработка – средний раздел сонатной формы – раздел наиболее конфликтный, наименее устойчивый. Темы, прозвучавшие впервые в экспозиции, показываются здесь с новых, неожиданных сторон. Они расчленяются на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. В конце разработки состояние неустойчивости, борьбы, достигает высшей точки – кульминации – и требует разрядки, успокоения. Их прино-

сит реприза. Ей также посвящен отдельный рассказ. В репризе и происходит повторение того, что было в экспозиции, но с изменениями, вызванными событиями разработки. Все музыкальные темы сонаты в репризе появляются в одной, основной тональности. Иногда завершает первую часть сонаты кода. В ней проходят отрывки наиболее важных тем части, еще раз утверждается основная, «победившая» тональность.

Вторая часть, в отличие от первой, сочинена, как правило, в медленном движении. Музыка передает неторопливое течение мысли, воспекает красоту чувств, рисует возвышенный пейзаж.

Финал сонаты выдержан обычно в быстром, подчас даже стремительном движении. Это – итог, выводы из предшествующих частей: он может быть и оптимистическим, жизнеутверждающим, но иногда бывает и драматическим и даже трагедийным.

Классический сонатный цикл сложился в одно время с симфонией, во второй половине XVIII века. Однако термин «соната» возник еще в XVI веке. Он произошел от итальянского слова *sonare* – звучать. Первоначально так называли любое инструментальное произведение в отличие от кантаты (*cantare* – петь). И лишь с возникновением нового жанра инструментальной музыки это название стало принадлежать только ему одному безраздельно.

Сонаты писали и пишут многие композиторы, начиная с Корелли (XVII век) и до наших дней. Эпоху в инструментальном творчестве составили сонаты Д. Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Шумана. Замечательны по своим художественным достоинствам сонаты русских и советских композиторов: Рахманинова, Скрябина, Метнера, АН. Александрова, Мясковского, Прокофьева.

Кроме сольных фортепианных сонат, существуют сонаты для большего числа инструментов: сонаты для скрипки или виолончели и фортепиано, инструментальные трио и квартеты – они, как правило, тоже являются по своей форме сонатами. Сонатой для сольного инструмента и оркестра можно назвать инструментальный концерт.

Тем, кто начинает учиться музыке, приходится иметь дело не с сонатами, а с **сонатинами**. В дословном переводе слово «сонатина» означает «маленькая соната». Она меньше настоящей сонаты по размерам, а, кроме того, значительно легче технически, более проста по содержанию.

СОНАТИНА – см. *Соната*.

СОПРАНО. Знаете ли вы сказку о Снегурочке? Ее написал русский драматург А.Н. Островский, а композитор Н.А. Римский-Корсаков создал на ее основе оперу. Партию Снегурочки – хрупкой, нежной дочери Мороза и Весны, он поручил высокому, светлому и серебристому, словно колокольчик, голосу – *колоратурному сопрано*.

Колоратурное сопрано – самый высокий и подвижный женский голос. Колоратурным он называется потому, что легко исполняет разные вокальные украшения – колоратуры. Тонкий орнамент мелодии чудесно передает сказочный образ. Колоратуры в партии Снегурочки ассоциируются с пением птиц – спутниц весны, с веселой мартовской капелью, с журчанием веселых ручейков.

Для колоратурного сопрано написано много разных партий. Раньше композиторов привлекали в нем блеск и виртуозность, возможность исполнять блестящие пассажи. Потом, в XIX веке, стали обращать больше внимания на выразительность пения. Характер звучания колоратурного сопрано позволяет создавать шаловливые, своенравные образы, такие как Людмила в «Руслане и Людмиле» Глинки, Церлина в «Дон-Жуане» Моцарта. Часто колоратурному сопрано поручают партии сказочных персонажей – Царевны-лебеди в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова, Шемаханской царицы в его же «Золотом петушке».

Иногда большим количеством колоратурных украшений композитор хочет приблизить звучание голоса к тембру инструмента, подчеркнуть его холодный блеск. Этим средством воспользовался Моцарт, создавая образ злой волшебницы – царицы Ночи в опере «Волшебная флейта».

Наиболее распространено среди певиц лирическое сопрано – нежный, легкий голос. Для него написаны партии Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского, Наташи в «Войне и мире» Прокофьева, Тамары в «Демоне» Рубинштейна – партии, в которых преобладают черты лиризма, душевной теплоты.

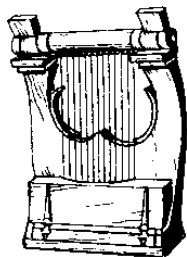
Часто встречается и другая разновидность сопрано – драматическое, сильное и яркое. Композиторы наделяют таким голосом героинь с волевыми характерами, нередко – с драматической судьбой. Героинь, страдающих, борющихся за свое счастье, а подчас и гиб-

нущих в этой борьбе. Таковы Наташа в «Русалке» Даргомыжского, Лиза в «Пиковой даме» Чайковского. Бывают и голоса, которые сочетают в себе различные качества, например, лирико-колоратурное или лирико-драматическое сопрано. Певицы с такими голосами могут петь разные партии. Выбирают они для себя те, которые оказываются более удобными по голосу, близкими по образу. Чудесным лирико-колоратурным сопрано обладала великая русская певица А.В. Нежданова. Вы и сейчас можете услышать ее в записи на пластинке. Голоса итальянских певиц-сопрано отличаются яркостью тембра, большой насыщенностью, глубиной звучания. Прославленной итальянской певицей-сопрано была Амелита Галли-Курчи. После ее ухода со сцены звание «первого сопрано мира» оспаривали друг у друга Рената Тебальди и Мария Каллас.

Диапазон сопрано от *до* первой октавы до *до* третьей октавы.

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ. «Пан – по верованиям древних греков – бог лесов и рощ, покровитель стад и пастухов – гордился своей игрой на свирели. Однажды он вызвал самого Аполлона (бога искусства и света) на состязание. Это было на склонах горы Тмол, Судьей был бог этой горы. В пурпурном плаще, с золотой кифарой в руках и в лавровом венке явился Аполлон на состязание. Пан первый начал состязание. Раздались простые звуки его пастушеской свирели, нежно неслись они по склонам Тмола. Кончил Пан. Когда замерли отзвуки его свирели, Аполлон ударил по золотым струнам своей кифары. Полились величественные звуки божественной музыки» Все стоявшие кругом, как зачарованные, слушали музыку Аполлона. Торжественно гремели золотые струны кифары, вся природа погрузилась в глубокое молчание, и среди тишины широкой волной лилась мелодия, полная дивной красоты. Кончил Аполлон. Замерли последние звуки его кифары. Бог горы Тмол присудил Аполлону победу. Все славили великого бога-кифареда... А опечаленный Пан, побежденный Аполлоном, удалился глубже в чашу лесов...» Так рассказывает древнегреческий миф. Рассказ этот – о том, как велика сила искусства, о том, что среди всех музыкальных инструментов самым красивым, самым выразительным и волнующим звуком обладают струнные...

Кифара – один из предков современных струнных инструментов – возникла очень давно из охотничьего лука. Натягивая тетиву, какой-то охотник на заре человечества услышал приятный медленно угасавший звук. Тогда и родился первый струнный щипковый инструмент.



**ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ
КИФАРА**



**ЮНОША, ИГРАЮЩИЙ НА
КИФАРЕ. РИСУНОК С
ГРЕЧЕСКОЙ ВАЗЫ, V В.
ДО Н. Э.**

Шли годы, десятилетия. К одной струне-тетиве стали прибавляться другие. Они делались разной длины и толщины, натягивались с разной силой, а в зависимости от этого и звучали по-разному: одни выше, другие ниже.

Потом люди заметили, что если струны натянуть не на тетиву лука, а на полый, то есть пустой внутри ящик, звук получится красивее. Этот ящик стали делать различной формы и величины, да и струны к нему прикреплялись неодинаково. И возникли разные инструменты, каждый со своим особенным тембром – лютня, теорба, гитара, монохорд, мандолина, гусли, цимбалы... Способ игры на них тоже вырабатывался различный. На некоторых играли пальцами (гитара) или специальной пластинкой – плектром, которым задевали за струну (мандолина). На других с помощью молоточка или палочки, которой ударяли по струнам. Этот способ игры сохранился на цимбалах и... фортепиано.

Но вот кто-то из древних музыкантов задумался: щипок или удар вызывает короткий звук. А нельзя ли сделать, чтобы звук тянулся? И появился смычок – палочка с натянутым на нее пучком конского волоса, которым вели по струне. При этом струна звучала долго, все время, пока смычок касался ее. Так появилась целая группа инструментов – струнных смычковых.

К XV веку возникло целое семейство смычковых инструментов – виол. Их делали большими и маленькими. В зависимости от размера они назывались дискантовая, альтовая, теноровая, большая басовая, контрабасовая. И звук у них, в соответствии с названием каждой, был

более высоким или более низким. Отличался он нежностью, мягким матовым тембром, но слабой силой. Все виолы имели корпус с ясно выраженной «талией» и с покатыми «плечами». Исполнители держали их вертикально, на коленях или между коленями.

Как профессиональный инструмент скрипка возникла в конце XV века. Затем мастера разных стран усовершенствовали ее. Новый инструмент обладал и более сильным звуком, и значительно большими виртуозными возможностями. И вскоре скрипка вытеснила своих предшественниц. Уже в конце XVI века появились великолепные скрипки так называемой кремонской школы. Скрипичные мастера семейств Амати, Гварнери и Страдивари, жившие в итальянском городе Кремоне и из поколения в поколение передававшие секреты своего мастерства, славились своими инструментами. И поныне их скрипки непревзойденны по качеству. Ценятся они очень дорого, и в нашей стране охраняются как государственное достояние. Большинство их находится в государственной коллекции. Играют на них лучшие скрипачи Советского Союза.

Современные смычковые – скрипка и появившиеся вслед за нею альт, виолончель и контрабас – похожи друг на друга и отличаются, в основном, размерами. Их форма произошла от формы виолы, но более изящна и продуманна. Основное отличие – круглые «плечи». Лишь у контрабаса они покатые; иначе исполнителю трудно нагибаться к струнам.

Во время игры разные из смычковых держат по-разному: скрипку и альт – горизонтально, положив на плечо и придерживая подбородком. Виолончель и контрабас – вертикально, упирая в полостроконечной металлической подставкой.

По тембру все струнные смычковые очень похожи друг на друга, хотя, конечно, не одинаковы. Высота же звуков зависит от величины корпуса и длины, натянутых на него струн, вот тут-то инструменты сильно отличаются один от другого. Самая низкая нота у великана-контрабаса на две с лишним октавы ниже самой низкой ноты скрипки (соответственно – *ми* контроктавы и соль малой октавы).

Струнные смычковые инструменты играют главную роль в оркестре. Это самая важная и самая многочисленная группа инструментов.

А струнные щипковые выступают как сольные, по большей части любительские инструменты. Особенно это относится к гита-

ре, одному из самых распространенных, самых любимых инструментов в мире.

Такие **струнные щипковые**, как домры, балалайки, гусли входят в состав оркестра народных инструментов, По аналогии с семейством смычковых, домры и балалайки тоже стали изготавливать разных размеров. Сейчас в оркестрах звучат балалайки пикколо, прима, секунда, альт, бая и контрабас, группа домр также от пикколо до контрабаса. В отдельных случаях, когда этого требует художественный замысел, композиторы вводят щипковые инструменты и в симфонический оркестр,

СУРДИНА. Быть может, вам приходилось слышать выражение – «под сурдинку»? Так говорят о чем-то, что сделано тихо, незаметно, так, чтобы не обратить на себя внимания. Откуда же пошло это выражение? Из музыки, от принадлежностей музыкального инструментария.

Французское слово *sourdine* происходит от итальянского *sordino*, *sordo* – глухой, глухо звучащий. Сурдина – это специальное приспособление, которым в музыкальных инструментах приглушают звучность, слегка изменяют тембр.

СУРДИНЫ



ДЛЯ СТРУННОГО (СЛЕВА) И ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТОВ

У разных инструментов сурдины бывают разной формы и сделаны из разных материалов. Сурдина для струнных инструментов – это деревянный, пластмассовый или металлический гребешок, который надевается на подставку. Когда применяется сурдина, звук становится слабее, а тембр – не таким насыщенным, как обычно – слезно призрачным.

У духовых инструментов – трубы, тромбона и валторны – сурдина делается из дерева, алюминия или папье-маше в форме груши. Она вставляется в раструб.

У литавр роль сурдины выполняет кусок ткани, который кладут сверху, а у фортепиано – модератор: приспособление, опускающее на струны полоску сукна или тонкого войлока.

Когда требуется играть с сурдиной, композитор помечает в нотах: *con sordino*; если сурдину нужно убрать, пишется: *senza sordino*.

СЮИТА. Первые в истории музыки многочастные инструментальные произведения возникли из танцев. Первоначально под такую музыку лишь танцевали, потом стали ее слушать. Оказалось, что и это может доставить большое удовольствие – не меньшее, чем танцы.

Много веков тому назад появились произведения, состоящие из нескольких частей-танцев, но предназначенные для слушания. Эти произведения стали называть сюитами – от французского слова *suite* – последовательность.

Вначале в сюиту вошли четыре разнохарактерных танца: аллеманда, куранта, сарабанда и жига (о них вы можете прочесть далее в рассказе, который называется «Танец»). Танцы – эти соединялись по принципу контраста между плавными и живыми, прыжковыми. Со временем они стали дополняться другими – изящным церемонным менуэтом, жеманным небыстрым гавотом, шутивным бурре или живым, веселым провансальским ригодоном.

Иногда появлялись в сюите и нетанцевальные части – прелюдии, ария, каприччио, рондо.

Подобные сюиты вошли в историю музыки под названием «старинные». Их создавали многие композиторы XVIII века. Наиболее известны сюиты И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, Сюиты сочинялись для клавесина, для лютни, бывшей любимым домашним инструментом тех времен, порою – и для маленького оркестра.

В более позднее время, начиная с первой половины XIX века, большое распространение получили сюиты другого типа – такие, как, например, «Карнавал» Р. Шумана – цикл разнохарактерных фортепианных миниатюр. Или «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского – собрание пьес, передающих впечатления композитора от выставки художника В.А. Гартмана. А оркестровые сюиты П.И. Чайковского не связаны с конкретной программой, но и не танцевальны. Это характеристические пьесы с чертами тонкой стилизации.

Часто составляются сюиты из музыки к театральным спектаклям, кинофильмам, из балетных или оперных отрывков. Таковы, например, сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, «Овод» Д.Д. Шостаковича, «Золушка» С.С. Прокофьева. Наверное вы и сами можете дополнить этот перечень без труда.

Т

ТАКТ. Если вы посмотрите в ноты – любые, безразлично для одного инструмента или нескольких, ноты романса или оркестровую партитуру, то увидите, что нотные строчки в них разделены вертикальными линиями, Эти линии, называемые тактовой чертой, отделяют один такт от другого. А тактом (от латинского *tactus* – прикосновение, воздействие) поэтому называется тот отрезок музыки, который заключен между двумя тактовыми чертами.

Ставятся эти черты не как попало, а в совершенно определенном порядке: перед сильной, ударной долей мелодии. Таким образом, число долей в такте бывает различным в зависимости от его *размера*. Так, размер вальса – три четверти. Это значит, что ударной в нем является каждая первая из трех четвертных долей. И в каждом такте вальса будет ровно по три четверти. А полька, например – двудольный танец. И в каждом такте польки содержится по две четверти. *Размер* такта изображается числом, в котором верхняя цифра указывает количество, а нижняя – длительность долей, составляющих такт. Например, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ и т. д. Размер такта выставляется в начале произведения.

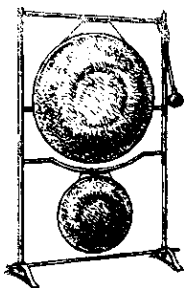
Такты могут быть не только простыми, с одним ударением, но и сложными. Сложные такты, с размером $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{4}{4}$, и другими подобными имеют несколько ударений – одно главное, самое сильное, на первой доле такта; другое или другие, если их больше, на относительно сильных долях внутри такта,

Такты бывают симметричные (на $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ и т. п.) и несимметричные, причем не только на $\frac{3}{4}$, или $\frac{3}{8}$, но и такие, как $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$ и другие. Бывают совсем редкостные, уникальные размеры такта, Так, в финале оперы «Снегурочка» Римский-Корсаков написал хор славления бога Ярилы-Солнца с размером такта в $\frac{11}{4}$.

ТАМТАМ. Случалось ли вам слушать Шестую симфонию или «Франческу да Римини» Чайковского? А «Шехеразду» Римского-Корсакова? Если случалось, то вы, наверное, обратили внимание на один совершенно необычный звук: непонятный, таинственный, гулкий, как будто неопределенной высоты, но сливающийся с музыкой, в которую он ворвался неожиданно к нам из Азии.

Тамтам – литой металлический диск. Он делается из специаль-

ных сплавов, а играют на нем, ударяя колотушкой с войлочной Он головкой. Тамтам относится к инструментам с неопределенной высотой звука, но обладает удивительной способностью: его звучание всегда словно «подстраивается» к той тональности, в которой играют в это время другие инструменты.



ТАМТАМ (РАЗНОВИДНОСТЬ ГОНГА)

Партия тамтама записывается в виде разных длительностей на одной линейке – «нитке».

В симфонический оркестр тамтам пришел недавно. Используется он для создания особых звуковых эффектов. Его звучность может быть сапой разнообразной – от таинственного, еле слышного пианиссимо до мощного, подчас зловещего и грозного фортиссимо. Не случайно в операх тамтам нередко применяют для имитации погребального звона. Звучанием тамтама сопровождаются сцены волшебства, заклинаний, молений жрецов. С целью создания яркого колористического звучания он был введен и в те произведения, с которых начался наш рассказ.

ТАНЕЦ. С древнейших времен и до наших дней люди танцуют – на праздниках или просто в свободные вечера, непринужденно веселясь или участвуя в торжественной церемонии.

Много веков тому назад танцы можно было увидеть и на сельских площадях, где крестьяне кружились под немудреные звуки самодельных инструментов, и в пышных дворцовых залах, в сопровождении труб, виол или оркестра...

Большинство этих танцев в той или иной форме дожили до нашего времени.

Конечно, они очень отличаются один от другого в зависимости от страны, в которой родились, от времени, когда это произошло, от того, кто и где их исполнял.

Вот, например, аллеманда. Серьезная, неторопливая. Как бытовой и придворный танец аллеманда появилась в Англии, Франции и Нидерландах в середине XVI века.

Родилась аллеманда из приветственных сигналов трубачей, звучавших при встрече высоких особ – князей, владетелей графств и герцогств» Под эти приветственные звуки двигалось торжественное шествие придворных, поэтому размер танца четный, как у марша – $\frac{2}{4}$, реже $\frac{4}{4}$.

Войдя в сюиту как часть цикла, аллеманда стала богато разработанной торжественной пьесой вступительного характера.

Французский танец куранта (courante – бегущая, текущая) – тоже придворного происхождения, но довольно быстрый – об этом говорит название, – отличающийся сложными, затейливыми фигурами и соответствующей им затейливой музыкой. Размер его трехдольный – $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$.

Совсем иная сарабанда (от исп. zarabanda). Сейчас это медленный величественный танец, имеющий даже скорбный оттенок. В таком характере она зазвучала в сюитах И.С. Баха. А когда-то Сервантес описывал ее как резвый, озорной, темпераментный танец, который исполнялся под звуки барабанов и кастаньет. В начале XVII века сарабанда стала придворным танцем. Тогда-то она, по-видимому, и стала замедленным торжественным танцем-шествием. Ее размер – трехдольный с акцентом на второй доле такта.

Жига (от англ. jig) старинный танец английских моряков – быстрый, веселый, непринужденный. Музыка его словно льется безостановочно, ровными триолями, как веселый ручеек, в размере 3, 6, 9 или 12 восьмых. Аллеманда, куранта, сарабанда и жига – именно в таком порядке, составляя контрастные сочетания, они вошли в старинную сюиту.

Красивы и очень отличны по характеру танцы разных народов. Своеобразны норвежские крестьянские танцы. Парный «прыжковый танец» – спрингар – отличается острым чеканным ритмом, яркой мелодией в трехдольном размере. Парни, весело подпрыгивая и притопывая, ведут девушек, которые ступают мелкими шажками.

Халлинг – сольный танец, в котором юноша показывает силу, проворство и ловкость. Халлинг изобилует высокими прыжками, вращениями, перевертываниями в воздухе. Музыка его, в размере $\frac{2}{4}$ носит мужественно-суровый характер, имеет упругий и прихот-

ливый ритм.

Гангар – неторопливый, спокойный. Его танцуют парами, торжественно и чинно, в размере $\frac{6}{8}$.

Эти три самых распространенных в Норвегии танца широко использовал в своем творчестве Григ, который сам любовался ими, записывал их мелодии.

Множество чудесных танцев издавна бытует в Польше. Наиболее известны из них – полонез, краковяк и мазурка.

Самый древний танец – полонез. В старину он назывался «великим», или «пешим» танцем. Нынешнее его название – французское, в переводе означает «польский». Сначала его танцевали только мужчины. Полонезом – парадным шествием, в котором все гости должны были принять участие, открывались придворные балы. Под горделивое, величественное звучание музыки – своеобразного торжественного марша, но в трехдольном размере, длинной вереницей выступали танцующие, изящно приседая в конце каждого такта музыки. Кроме придворного, существовал и крестьянский полонез – более спокойный и плавный.

Излюбленный польский танец – мазурка, точнее – ма́зур (от названия одной из областей Польши – Мазовии). Народная мазурка – с веселой, задорной, резко акцентированной мелодией в трехдольном размере – это парный танец, в котором нет заранее придуманных фигур. Ее импровизируют партнеры. В шляхетской, дворянской мазурке больше блеска, ее па как бы символизируют военную удаль. В XIX веке мазурка стала одним из самых популярных бальных танцев.

Краковяк (он возник в Краковском воеводстве) – отличается четким двудольным размером. Вначале его танцевали тоже только мужчины: парами, в которых один изображал рыцаря, а другой – его оруженосца. Затем краковяк стали танцевать в паре с дамой: она – плавно, изящно, он – с резкими притоптываниями.

Все эти танцы представлены в творчестве великого сына Польши – Шопена. Особенно часто обращался он к мазурке. Среди шопеновских мазурок – и блестящие бальные, и задорные крестьянские, и опозитизированные нежные мелодии – настоящие миниатюрные поэмы. Кажется, сама душа Польши воплотилась в этих прекрасных творениях.

Народный танец полька по созвучию многим тоже кажется

польским. Однако он принадлежит другому славянскому народу – чехам. Название его происходит от слова *pulka* – половина, так как танцевали его мелкими шажками. Это живой непринужденный танец в двудольном размере, который танцуют парами, но кругу. Полька обычно открывала деревенский бал, и, заслышав ее веселые звуки, никто не мог устоять на месте. Этот самый любимый из чешских народных танцев завоевал широкую популярность во всей Европе. Он звучит в опере чешского композитора Бедржиха Сметаны «Проданная невеста».

Интересна судьба австрийского танца лендлера. Этот парный круговой трехдольный танец получил свое название от австрийской области Ландль. В начале XIX века он перекочевал из сел в города Австрии и Германии. Его стали танцевать на балах, и постепенно он превратился во всем известный и всеми любимый *вальс*.

Вот уже целых два века живет и пользуется неизменной любовью этот увлекательный, вечно юный танец. В Германии, Австрии, Чехии, крестьяне на праздничных вечеринках весело кружились парами (отсюда, происхождение названия танца – немецкое *walzen* – прокатывать). Постепенно движение становилось все более плавным, кругообразным» из него уходили типичные для народного танца подпрыгивания и притопывания. Рождался вальс. На рубеже XVIII и XIX веков вальс быстро распространился по многим странам.

Прежде всего, новый танец завоевал Вену» Вальсы композиторов Лайнера и Иоганна Штрауса-отца звучали в австрийской столице повсюду. Вальсы же Иоганна, Штрауса-сына покорили не только Вену, но и весь мир. Поэтичные, изящные, с обаятельными, свободно льющимися мелодиями, они пленяли слух. Они пронизывали и оперетты И. Штрауса. Начиная с «Приглашения к танцу» Вебера, вальс попал в сферу симфонической музыки. В России великолепным образцом такого симфонического вальса стал «Вальс-фантазия» Глинки. Зазвучали в концертах и фортепианные вальсы – «Мефисто-вальс» Листа, «Сентиментальный вальс» Чайковского и, конечно, многочисленные вальсы Шопена – то блестящие, бравурные, то нежные и мечтательные. В наше время любимы вальсы Прокофьева из балета «Золушка» и оперы «Война и мир», вальс Хачатуряна из музыки к драме Лермонтова «Маскарад».

В Венгерских рапсодиях Листа, в Венгерских танцах Брамса звучат характерные мелодические обороты, острые ритмические

фигуры. Они сразу узнаются на слух. Это – интонации венгерского танца чардаша. Название его происходит от слова *csarda* – трактир, корчма. Венгерские корчмы издавна служили своеобразными клубами, где собирались окрестные жители. В них или на площадке перед ними и танцевали. Чардаш возник не в крестьянской или придворной среде, а в городе, в начале XIX века. Танец этот двухдольный и состоит из двух частей – довольно медленного патетического лашшана и стремительной, огневой фришки.

На юге Италии расположился город Таранто. Он дал имя национальному итальянскому танцу тарантелле. Тарантелла распространена по всему югу Италии. Особенно любят ее в Неаполе и в Сицилии. Стремительный, веселый танец, исполняемый под гитару и кастаньеты, ярко выражает характер темпераментных южан. Размер тарантеллы $\frac{3}{8}$ или $\frac{6}{8}$ с характерным, непрерывным и непринужденным движением триолями. Жизнерадостный ритм тарантеллы привлек к себе многих композиторов разных стран – Листа, Шопена, Чайковского, Прокофьева. Верди использовал тарантеллу в опере «Сицилийская вечерня», а Россини создал в ее ритме песню, пользующуюся большой популярностью.

Яркостью, темпераментом отличается и южнофранцузский – провансальский – танец фарандола. Его участники пляшут в хороводе, держась за руки, то быстро, то медленно, в сопровождении тамбуринов и пронзительно звучащей флей-точки-галубе. Прекрасную фарандолу написал Визе к драме А. Доде «Арлезианка».

Очень колоритны танцы Испании. Хотя – любимый танец Арагона, Каталонии, Валенсии, – отличается быстрым темпом, трехдольным размером, острым ритмом, который подчеркивается щелканьем кастаньет. Это парный танец, исполняемый под гитару или мандолину. Своеобразием хоты пленился Глинка во время своего путешествия по Испании. Его оркестровая «Арагонская хота» написана на подлинную народную тему.

Другой распространенный испанский танец – болеро (от испанского *volar* – летать), более умеренный, с ритмом, напоминающим ритм полонеза. Сопровождается он тоже гитарой и кастаньетами, но часто и пением. Русские композиторы – Глинка, Чайковский, Даргомыжский, Кюи – писали романсы в ритме болеро. Пожалуй, самое известное произведение в этом ритме – «Болеро» французского композитора Мориса Равеля.

Русские танцы – и веселые пляски, и плавные хороводы, часто сопровождаются пением. Среди танцев народов нашей страны известны украинские гопак и казачок (существуют также казачки кубанский и терский) – двудольный танец импровизационного характера, в котором партнер повторяет движение своей подруги; задорная молдовеняска и молдавский танец-хоровод коло, известный также на Украине. Коло танцуют и за пределами нашей родины – в Болгарии, Румынии, Югославии, Польше.

Большую известность среди наших народных танцев приобрел грузинский танец лезгинка. Быстрая, темпераментная, требующая силы и ловкости от юноши, плавности и изящества от девушки, она является их своеобразным соревнованием. Музыка лезгинки – с четким ритмом, двудольным размером и энергичными движениями – привлекла к себе внимание многих композиторов. Так, Глинка в «Руслане и Людмиле», Рубинштейн в «Демоне» поместили бурную, полную стихийной силы и страсти лезгинку.

ТАРЕЛКИ. Не правда ли, странное название для музыкального инструмента? И, тем не менее, тарелки – плоские металлические пластинки – один из самых распространенных ударных инструментов. В оркестре тарелки появились еще в XVII веке, а известны были на много веков раньше. На тарелках играли еще 4 тысячи лет тому назад в Древнем Египте.

В оркестре бывает обычно пара тарелок (поэтому, как и литавры, называются они во множественном числе). Звук извлекается ударом тарелок друг о друга, ударом по тарелке палочкой от барабана или литавр, ударом металлической метелкой. Звук тарелок, в зависимости от способа и силы удара, может получиться самый разнообразный, от звонкого, пронзительного, до еле слышного шепота.

Иногда удары тарелок совпадают со звучанием большого барабана. Бывает, что одна из тарелок привинчивается к барабану, и играет на обоих инструментах один исполнитель.

Тарелки – инструмент с неопределенной высотой звука. Партия их записывается на одной линейке – «нитке».

ТЕМА. Что означает это слово, без сомнения, знают все. Каждый день в школе вы слышите: «Тема сегодняшнего урока...», «К следующему разу повторите темы...», «Тема сочинения, которое вы будете писать...» А в музыке термин «тема» приобретает иное значение. Там вы можете услышать: «Тема вражды...», «Главная тема

первой части...», «Основная тема финала...», «Тема Снегурочки...». Какой же смысл вкладывается в этот музыкальный термин?

Тема в музыке – это как бы герой музыкального произведения, его действующее лицо, с точки зрения музыкальной «технологии» это построение, способное явиться основанием для разработки. Поэтому композиторы стремятся сочинять темы, яркие по характеру, выразительные, запоминающиеся. Есть такие формы музыкальных произведений, в которых используется всего одна тема. Так бывает, например, в фуге (если это обычная, а не двойная или тройная фуга – в тех, соответственно, две и три темы), в вариациях. Чаще их несколько. Например, в первой части сонаты или симфонии есть главная и побочная партии, в каждой из которых действует самостоятельная тема, а иногда и не одна (об этом можно прочесть в рассказе о сонате). В следующих частях симфонии тоже по несколько тем – по две или три, а в финале может быть гораздо больше.

Темы могут быть протяженными, развернутыми, могут быть и краткими, лаконичными. Но, во всяком случае, тема должна быть относительно законченным построением. Иногда понятие темы совпадает с понятием лейтмотива. Именно в этом смысле говорится обычно: «Тема любви...», «Тема борьбы за счастье», «Тема кольца нибелунга» (о лейтмотивах вы, наверное, уже читали на предшествующих страницах).

ТЕМБР. Ярко, радостно, звонко поют трубы. У валторны звук мягкий и сочный. Голос фагота – густой, грубоватый, иногда чуть ворчливый. Скрипка, королева оркестра, звучит нежно и трепетно. А флейта заливается, словно прекрасная певчая птица.

Звучание разных инструментов не перепутаешь, если даже они будут играть одну и ту же мелодию. Чем же отличаются их голоса?

Оказывается – тембром. Слово это произошло от французского *timbre*, что означает колокольчик, а также метка, то есть отличительный знак. Другими словами, тембр и является отличительным знаком каждого инструмента. Это специфическая окраска звука, характер, присущий тому или иному инструменту или голосу. Зависит тембр от многих причин: от материала, из которого сделан инструмент, от того, каким способом извлекается звук, от размеров инструмента (огромный контрабас и небольшая скрипка сделаны из одного материала, и звук на них извлекается одинаково, однако разница есть не только в высоте, но и в тембре звучания).

Роль тембра в музыке очень велика. Композиторы учитывают ее при инструментовке своих сочинений. Вы можете прочитать об этом в рассказе, об инструментовке.

ТЕМП. Это слово не нуждается в особенных объяснениях. Мы часто слышим его, употребляем сами и прекрасно знаем, что означает оно скорость движения. При этом, как ни странно, происходит этот термин не от слова скорость, а от слова время (латинское *tempus*). В музыке от скорости движения зависят и характер, настроенные пьесы. Вы могли прочесть об этом, в частности, в строчках, посвященных словам Адажио, Аллегро, Анданте.

Основные музыкальные темпы – это:

ларго (*largo*) – очень медленно и широко;

адажио (*adagio*) – медленно, спокойно;

анданте (*andante*) – в темпе спокойного шага;

аллегро (*allegro*) – быстро;

престо (*presto*) – очень быстро.

Кроме этих, основных темпов, часто встречаются такие их разновидности, как

модерато (*moderato*) – умеренно, сдержанно;

аллегретто (*allegretto*) – довольно оживленно;

виваче (*vivace*) – живо.

Иногда к этим определениям темпа прибавляют такие итальянские слова, как *molto* или *assai* – очень; *poco* – немного; *non troppo* – не слишком.

ТЕМПЕРАЦИЯ. Латинское слово «*temperatio*» означает соразмерность, правильное соотношение. Образованным от него музыкальным термином называют выравнивание соотношений между ступенями звукоряда, установление системы звуков различной высоты.

Сейчас все рояли имеют равномерную темперацию: каждая октава делится в них на 12 равных промежутков – полутонов. Так было не всегда. В средние века существовали другие музыкальные системы. В них темперация была неравномерной, и в разных тональностях одни и те же по названиям интервалы звучали по-разному.

Именно поэтому, когда был изобретен первый инструмент с равномерной темперацией, ставший предком современных роялей и пианино, восхищенный им Иоганн Себастьян Бах сочинил два знаменитых цикла прелюдий и фуг во всех двадцати четырех то-

нальностях и назвал каждый из них «Хорошо темперированный клавир».

ТЕНОР. Энрико Карузо. Леонид Витальевич Собинов. Марио Ланца. Марио дель Монако. Это имена известных во всем мире певцов, обладавших редким по красоте голосом – голосом, который покоряет всех своим светлым, звонким и в то же время мягким тембром. Голос этот – тенор.

Тенорам композиторы всех стран наиболее часто поручали партии главных героев в своих операх. Фауст в одноименной опере Гуно и Хозе в опере Визе «Кармен», Ленский в «Евгении Онегине» и Герман в «Пиковой даме» Чайковского, Гвидон в «Сказке о царе Салтане» и Герцог в «Риголетто» Верди. Какие они разные! Разнообразны и разновидности этого, пожалуй, самого популярного голоса в мире.

Самый высокий из теноров – тенор-альтино. Для этого голоса Римский-Корсаков написал партию Звездочета в опере «Золотой петушок». Тенор-альтино используется композиторами довольно редко.

Лирический тенор, как и лирическое сопрано, – самый распространенный. Он использован буквально в каждой классической и современной опере. Лирический тенор – это Ленский и Фауст, это Альфред в «Травиате» Верди и Надир в «Искателях жемчуга» Визе, Пьер Безухов в «Войне и мире» Прокофьева и еще много-много других ролей.

Такой голос был у великого русского певца Леонида Витальевича Собинова. Записи его исполнения соло и в дуэте с Антониной Васильевной Неждановой можно слышать и сейчас. Наверное, знаете вы искусство таких прекрасных советских певцов, как Сергей Яковлевич Лемешев и Иван Семенович Козловский.

Драматический тенор встречается среди оперных партий значительно реже, но именно для него созданы великолепные роли в операх, которые по праву считаются одними из лучших в мире: Хозе, Отелло в одноименной опере Верди, Герман. Все это – образы людей с противоречивыми характерами, судьба которых складывается трагически. Наверное, вы слышали хотя бы одну из арий этих героев и можете представить, насколько она напряженнее, драматичнее, чем любая ария лирического тенора.

Драматические тенора – уже упоминавшийся выше Марио дель Монако, советские певцы Георгий Михайлович Нэлепп, Нодар Андгуладзе, Зураб Анджапаридзе.

ТЕРЦЕТ – см. *Трио, Ансамбль.*

ТОККАТА. Слово «токката» произошло от итальянского *tossare*, что значит трогать, касаться. Когда-то так называли всякое произведение для клавишных инструментов – клавесина, органа. А в прошлом веке токкатой стали называть инструментальные пьесы быстрого, равномерно-четкого движения. Таковы фортепианные токкаты Шумана, Прокофьева, Хачатуряна и многих других композиторов. В характере токкаты написаны и некоторые страницы оркестровой музыки, например, третья часть Восьмой симфонии Шостаковича.

ТОНАЛЬНОСТЬ – см. *Лад.*

ТОНИКА. С понятием тоники вы могли уже познакомиться, если прочли строки, посвященные ладу. Греческое слово *tonos* и латинское *tonus* означают звук. От них и произошло итальянское *tonica* – термин, которым обозначают основную, самую устойчивую ступень лада. Тоника – первая, начальная ступень, поэтому ее сокращенное, условное обозначение – римская цифра I или буква Т. Такое же обозначение имеет и тоническое трезвучие – аккорд, построенный на первой ступени мажорного или минорного ладов.

ТРАКТОВКА – см. *Интерпретация.*

ТРАНСКРИПЦИЯ. Наверное, вам иногда приходилось слышать, как, объявляя очередной номер концертной программы, ведущий фортепианного вечера говорит: «Бах – Бузони. Чакона». Или: «Шуберт – Лист. Серенада». «Глинка – Балакирев. "Жаворонок"».

Что же это значит? Что Бах, Шуберт или Глинка написали объявленные произведения не самостоятельно, а с помощью соавторов?

Нет, конечно. Речь в таких случаях идет не об оригинальных сочинениях, а о транскрипциях – *переложениях*, переработках музыкального произведения. В данном случае – о фортепианных транскрипциях скрипичного (Чакона) и вокальных произведений.

Из этого можно сделать вывод, что транскрипция – это обработка, но не простая, элементарная, а виртуозная и притом «свободная».

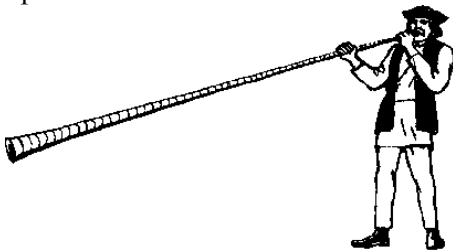
Композитор, создающий транскрипцию какого-то сочинения, не придерживается строго оригинала, а распоряжается его музыкальными темами свободно, часто развивает их по-своему.

Обычно транскрипции пишут для своих инструментов те из исполнителей на них, которые обладают и композиторским даром.

Так, замечательный скрипач Яша Хейфец любил делать скрипичные транскрипции оперных отрывков.

Больше всего транскрипций у Листа. Для своего любимого инструмента – фортепиано, которым Лист владел в совершенстве, он сделал транскрипции симфоний Бетховена, песен Шуберта, многих оперных страниц, в том числе – Глинки, музыку которого он очень высоко ценил. Широко известны также его парафразы на темы оперы Верди «Риголетто», делал Лист и транскрипции собственных произведений. Вы, наверное, слышали в разных исполнениях его Мефисто-вальс.

ТРЕМБИТА. Далеко в чистом горном воздухе разносятся звуки трембиты – карпатского пастушьего рога. Если вы встретите пастуха с трембитой, то, наверное, пожалеете его: каково таскать с собой такой огромный, в целых два метра длиной, инструмент; а между тем трембита почти невесома. Сделана она из тонкой древесной коры, свернутой в трубку. Этот инструмент дал название и оперетте Ю. Милютин «Трембита».



ГУЦУЛЬСКИЙ ПАСТУХ, ИГРАЮЩИЙ НА ТРЕМБИТЕ

ТРЕМОЛО. Итальянское слово «tremolo» означает дрожащий. В музыке этим термином называют очень быстрое повторение одного и того же звука, возможное на струнных смычковых инструментах, балалайках, литаврах и некоторых других инструментах симфонического и русского народного оркестров. Так же называется и быстрое многократное чередование двух созвучий или несоседних звуков. Чередование звуков, расположенных рядом, называется трелью.

ТРЕУГОЛЬНИК. Этим геометрическим термином называется музыкальный инструмент, который входит в группу ударных и довольно часто применяется в симфонической и оперной музыке. По форме инструмент представляет собой равносторонний треугольник. Сделан он из стального прута.



ТРЕУГОЛЬНИК

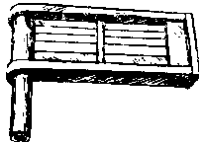
Треугольник подвешивают к пульту и легонько ударяют металлической палочкой. Звук получается высокий (неопределенной высоты), звонкий и нежный, а при сильном ударе пронзительный, напоминающий колокольчики. В музыке Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт» треугольник введен в танец Анитры. Его звенящая трель подчеркивает изысканный, капризный характер танца. А в «Шехеразаде» и «Испанском каприччио» Римского-Корсакова ритмичное позвякивание треугольника придает музыке еще больший блеск, живость, задор.

ТРЕЩОТКИ

И сейчас же щетки, щетки
Затрещали как трещотки

И давай меня тереть,
Приговаривать...

Все мы с детства помним эти строчки знаменитого, ставшего классическим «Мойдодыра» Чуковского, но вот что такое трещотки, пожалуй, ответить затруднимся. Ясно только одно: они трещат, что и следует из их названия.



ТРЕЩОТКА

Трещотки – старый русский народный инструмент. Состоит он из сухих тонких дощечек, которые нанизаны на шнур или ремешок и отделены одна от другой узкими планками. Играющий на трещотках держит шнур за концы и, по-разному встряхивая его, привлекает звонкие и сухие звуки в различных ритмах.

ТРИО. Так называют ансамбль из трех музыкантов – инструментальный или, реже, вокальный. Так же называются и произведения, написанные для этого состава исполнителей. Впрочем, пьеса для трех певцов чаще называется терцетом.

Наиболее часто композиторы пишут трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Может быть, вы слышали «Трио памяти великого артиста», посвященное его автором – Чайковским – памяти Николая Рубинштейна? Это трио положило начало традиции русской музыки – именно такое произведение посвящать памяти ушедших. Свое «Элегическое трио», написанное в год смерти Чайковского, Рахманинов посвятил его памяти. А Шостакович Второе трио посвятил памяти друга, выдающегося музыкального деятеля И.И. Соллертинского.

Встречаются трио, написанные для другого состава инструментов. Например, «Патетическое трио» Глинки предназначено для кларнета, фагота и фортепиано.

Есть у слова трио еще одно значение. Так именуется средний раздел менуэта или скерцо. И вот почему: когда-то давно в менуэте среднюю часть играли только три инструмента. Потом менуэт вошел в симфонию, сонату, квартет как одна из средних частей. Еще позднее вместо менуэта композиторы стали писать в симфониях скерцо. И в нем, по традиции, для среднего раздела сохранилось то же определение.

ТРОМБОН. В 1840 году французский композитор Гектор Берлиоз написал симфонию, которую назвал «Траурно-триумфальной». Он посвятил ее памяти жертв французской революции 1830 года. Вторая часть симфонии – своеобразная музыкальная надгробная речь. Композитор поручил произнести ее тромбону.

Почему же именно тромбон выбрал Берлиоз для скорбного и торжественного, патетического монолога?

Возник тромбон в XV веке из трубы: ее сильно удлиненили, сделали выдвигающуюся трубку-кулису. В зависимости от положения кулисы – более или менее вдвинутой – изменяется общая длина инструмента, изменяется длина колеблющегося внутри трубки столба воздуха, а, следовательно, и высота звука. Диапазон тромбона – от *соль* контроктавы до *ре* второй октавы.

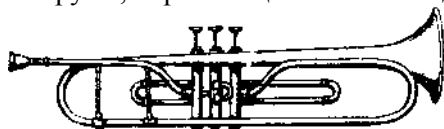
Тромбон занимает одно из почетных мест в группе медных духовых инструментов. У него очень сильный голос, легко пронизывающий звучание всего оркестра. А когда несколько тромбонов играют вместе, это придает музыке торжественность и блеск.



ТРОМБОН

Тембр тромбона в среднем и высоком регистрах светлый, мужественный, а на низких нотах мрачный, даже зловещий. Очень хорошо удаются тромбону героические, трагические мелодии. Он может звучать как ораторская речь, полная пафоса. Этим и воспользовался Берлиоз в Траурно-триумфальной симфонии. Нередко поручал тромбонам выразительные патетические монологи в своих симфониях австрийский композитор Густав Малер. Но все же чаще три тромбона и туба, объединенные в одну группу, играют аккорды, исполняя роль аккомпанемента.

ТРУБА. Есть в Польше такая легенда. В древние времена на башне крепостной стены города Кракова стоял в дозоре воин. Зорко смотрел он вдаль: не покажется ли враг. В руках он держал медную трубу, чтобы подать сигнал в случае опасности. И вот однажды увидел он вдали вихрь пыли. А через несколько мгновений сомнений уже не было: враги! Дозорный вскинул трубу, и над Краковом зазвучал сигнал тревоги. Тучей посыпались стрелы на башню. Одна из них вонзилась в грудь трубачу. Собрав все силы, он доиграл сигнал. Только на последнем звуке труба выпала из рук... Многие столетия бережно хранится в народе память о герое, спасшем свой город ценою жизни. И сейчас позывные Кракова – древний боевой сигнал трубы, обрывающийся на последнем звуке.



ТРУБА

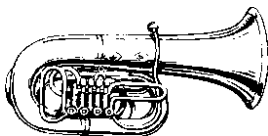
Труба – один из самых древних медных духовых инструментов. Ее изображения находят при раскопках Древнего Египта, Древней Греции. Она извещала об опасности, поддерживала отвагу воинов в бою, открывала торжественные церемонии, призывала к вниманию.

А в XVII веке труба вошла в состав оперного оркестра. Сначала она выполняла скромную роль: изредка играла короткие сиг-

нальные мотивы, участвовала в исполнении аккордов. В то время ей были доступны только несложные мелодии, построенные по звукам трезвучия. Однако шли годы, инструмент совершенствовался, увеличивался его диапазон. Труба смогла исполнять более сложные и выразительные партии. Ее яркий, чистый, чуть резковатый тембр все чаще привлекал композиторов. Трубы зазвучали в торжественных, героических, а иногда и лирических эпизодах.

В партитуре партия труб расположена над партией тромбонов, так как трубы ближе всего к ним по характеру звучания, лучше других инструментов сливаются с ними в оркестре, а по диапазону более высоки: от *ми* малой до *ре* третьей октавы.

ТУБА. Самый низкий из медных духовых инструментов – фундамент медной группы, подобно контрабасу у струнных, – туба была изобретена в 1835 году. Диапазон ее – от *ми* контроктавы до *фа* первой октавы, тембр суровый, массивный. Как правило, роль тубы в оркестре ограничивается исполнением, на октаву ниже, партии третьего тромбона (обычно в оркестр входят три тромбона и туба). Иногда для нее пишут и самостоятельную басовую партию. Сольные эпизоды у тубы встречаются крайне редко. Один из них – мелодия в пьесе «Быдло» из «Картинок с выставки» Мусоргского, оркестрованных французским композитором Равелем.



ТУБА

ТУТТИ. Итальянское слово *tutti* означает «все». Его пишут в партитуре оркестровых произведений тогда, когда после прозрачного звучания отдельных групп оркестра, отдельных, может быть, солирующих инструментов, вступает весь оркестр полностью, создавая впечатление торжественности и мощи.

у

УВЕРТЮРА. Известно ли вам, что знаменитую увертюру к опере

«Севильский цирюльник» Россини написал значительно раньше, когда не думал еще о создании оперы по бессмертной комедии Бомарше? Он предназначал ее для оперы «Аврелиан в Пальмире». Но опера эта провалилась, и вскоре после премьеры о ней уже никто не вспоминал. Тогда композитор перенес увертюру в одну из следующих своих опер, «Елизавету, королеву английскую». И лишь годом позднее, в 1816 году, она была исполнена перед началом «Севильского цирюльника», вместе с которым и приобрела всемирную известность.

Сейчас такую историю трудно себе представить, а в те времена это было в порядке вещей. Увертюру тогда еще не было принято непременно связывать с содержанием оперы. В XVII веке оперная увертюра вообще представляла собой что-то вроде оркестрового сигнала: она звучала как призыв к вниманию, предупреждение зрителям, что нужно собираться в зале, так как скоро начинается действие оперы. Во время исполнения увертюры входили, рассаживались, не боясь шуметь. Кстати, само слово *overture* в переводе с французского означает – начало, открытие.

Конечно, прекрасные увертюры Россини служили вовсе не для того, чтобы рассаживаться под их звуки. Их и слушали с удовольствием. Но главной их целью было только создать праздничное, приподнятое настроение у зрителей, привлечь их внимание к порталу сцены.

Правда, еще предшественник Россини, великий оперный реформатор Глюк говорил о том, что увертюра должна «предупредить слушателей о характере предстоящего действия и оповестить их о содержании» оперы. Для этого необходимо было строить увертюру на музыкальных темах, которые в дальнейшем встречались бы в опере. И не просто встречались, а играли бы важную роль в ее драматургии.

Вспомним увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки. В ней нет ни одной мелодии, которая затем не использовалась бы в опере. Первая, радостная и сильная, звучит в финале, вторая – певучая восторженная – в арии Руслана, когда он мысленно обращается к Людмиле. А странные пугающие аккорды слышатся в сцене похищения Людмилы злым карлой Черномором. Музыка становится грозной, растет напряжение борьбы. Но вот, наконец, возвращается радостная, торжествующая мелодия. Увертюра заканчивается.

О чем же нам рассказала ее музыка? О том, что героям оперы предстоят трудные испытания, но, в конце концов, добро и свет восторжествуют над силами зла. Получилось, что в увертюре очень кратко передано содержание оперы.

Увертюры бывают не только в операх. Ими открываются балеты, оперетты, иногда – драматические спектакли и кинофильмы. Кинофильм «Дети капитана Гранта» создан давно, и вы, может быть, не видели его. А вот прекрасная Увертюра Дунаевского – романтическая, взволнованная, живо передающая юношескую устремленность в неизведанное, – часто звучит в концертах.

В XIX веке увертюрой стали называть и одночастные произведения для симфонического оркестра. Испанские увертюры Глинки «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» – это красочные программные симфонические пьесы, основанные на подлинных испанских мелодиях. Композитор сочинил их под впечатлением своего путешествия по Испании. Свое симфоническое сочинение «Ромео и Джульетта» Чайковский назвал увертюра-фантазия.

Можно считать, что начало этому жанру – самостоятельной симфонической увертюры – положил Бетховен. Правда, симфонических увертюр как таковых он не писал, но его увертюры к драмам «Эгмонт» и «Кориолан», а также увертюра к опере «Фиделио», которая имеет отдельное название – «Леонора», стали звучать отдельно от спектаклей, для которых предназначались. А увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь» была написана как самостоятельное произведение, навеянное пьесой Шекспира, и лишь много лет спустя появилась музыка ко всей комедии. А затем и многие композиторы начали писать увертюры, не связанные со сценическими пьесами. Но отличительным признаком увертюры осталось программное название, ее, хотя бы косвенная, связь с каким-то конкретным сюжетом.

За последние сто лет созданы увертюры иного плана, такие как «Торжественная увертюра» Глазунова, «Праздничная увертюра» Шостаковича.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ. Все музыкальные инструменты имеют очень древнее происхождение. Струнные – от охотничьего лука, духовые – от раковины, рога, тростника. Но самый почтенный возраст принадлежит, конечно, ударным инструментам: они возникли еще у первобытных людей, которые стали сопровождать

свои пляски ритмичными ударами одного камня о другой.

Постепенно появились более совершенные инструменты. Оказалось, что если натянуть кожу на полый деревянный или глиняный предмет, то звук станет более гулким и сильным. Так родились предки барабанов и литавр.

В течение многих веков складывалась группа ударных инструментов – самая неустойчивая по составу, но и самая разнообразная в современном симфоническом оркестре. Сейчас в нее входят литавры, большой и малый барабаны, тарелки. Кроме них встречаются бубен или тамбурин, тамтам, треугольник, колокола, кастаньеты, колокольчики, ксилофон, челеста, вибрафон. Только некоторые среди этих очень разных инструментов обладают звуками определенной высоты.

Как показывает название группы, звук получается, когда по инструменту ударяют – рукой, пальцами, металлической палочкой или специальной колотушкой. Тарелки нужно ударять одна о другую, бубен – просто встряхивать.

В оркестр ударные инструменты пришли давно, однако только в XIX веке ударная группа получила широкое применение. Ударные инструменты подчеркивают ритм музыки, придают звучанию оркестра большую силу, а его краскам – большее разнообразие. Иногда они используются с целью звукоподражания, например, для изображения грома, ливня и т.д. О каждом из ударных инструментов вы можете узнать более подробно, прочитав соответствующий рассказ в этой книжке.

УНИСОН. Итальянское слово «unisono» означает однозвучный и произошло от латинских *unis* – один и *sonus* – звук. Так называют слитное звучание двух или нескольких звуков, совпадающих по высоте. Например, когда вы хором поете одноголосную песню, вы поете ее в унисон. При унисонном звучании между составляющими его голосами или инструментами возникает интервал прима.

Ф

ФАГОТ. Вспомним еще раз музыкальную сказку Сергея Сергеевича Прокофьева «Петя и волк», о которой говорилось в рассказе,

посвященном лейтмотиву. Всех персонажей этой сказки изображают различные музыкальные инструменты: кларнет, гобой, струнные... Прокофьев подбирал для характеристики каждого персонажа тембр, который ярче всего его рисует. Роль дедушки в музыкальной сказке «исполняет» фагот.

У дедушки, наверное, должен быть низкий ворчливый голос (пожилые люди любят поворчать на своих внуков!), может быть, немножко хриплый. Фагот как нельзя лучше подходит к этой роли.

Появился фагот в начале XVI века, а с конца XVII века стал постоянным участником оркестров и духовых ансамблей. В современном виде он существует с начала XIX века.



ФАГОТ

Фагот – самый низкий по звучанию из деревянных духовых инструментов (еще ниже него звучит только контрафагот). Трубка, в которой заключен воздух, очень длинная, а поэтому играть на ней, как на флейте или кларнете, было бы невозможно. Выход нашлся: трубку «сложили пополам». Диапазон фagота – от **си-бемоль** контроктавы **до ми** второй октавы, тембр густой и грубоватый в нижнем регистре. Очень быстрые, технически сложные пассажи на фagоте играть трудно. Но все же фagот достаточно подвижен. Нередко исполняемая на нем мелодия в быстром движении производит комическое впечатление. Юмористический характер звучания у фagота отрывистых нот – стаккато – чудесно использовал Глинка для характеристики трусливого поклонника Людмилы Фарлафа в опере «Руслан и Людмила»: в сцене встречи Фарлафа с колдуньей Нанной чередующееся стаккато двух фagотов передает его трусливую дрожь.

Но иногда фagот звучит трагически. Так, на фоне контрабасов, скорбную сосредоточенную мелодию играет фagот соло в начале Шестой симфонии Чайковского. И в симфониях Шостаковича фagот драматичен, патетичен, а иногда – весел или задумчив.

Контрафагот очень похож на фagот по тембру. Звук его полный, немного хриплый. Диапазон по сравнению с фagотом сдвинут на октаву вниз. Применяется он, как правило, для усиления басовых голосов оркестра.

ФАКТУРА. Латинское слово «facturo» означает обработка, делание, а в переносном значении – устройство. Пожалуй, это последнее слово и определит лучше всего, что такое фактура в музыке. Это самый склад, устройство музыкальной ткани, совокупность ее элементов. А элементы фактуры, то, из чего она складывается – мелодия, аккомпанемент, бас, средние голоса и подголоски.

Фактура бывает очень разнообразной. Музыканты говорят о плотной, аккордовой фактуре или фактуре прозрачной, состоящей из двух – трех мелодических линий или мелодий и легкого аккомпанемента; о фактуре полифонической, которая может быть и прозрачной и плотной, в зависимости от числа входящих в нее голосов, и фактуре гомофонно-гармонической, то есть включающей в себя самые различные элементы в любых нужных для композитора сочетаниях.

Таким образом, фактура – это действительно «устройство» музыкального произведения, но устройство не «по горизонтали», а «по вертикали». Фактура – это словно бы «вертикальный разрез» звучащего пласта.

ФАЛЬЦЕТ. Если вам приходилось слышать тирольские народные песни, так называемый йодли, вы, наверное, обратили внимание на то, как необычно они звучат. Мужской голос вдруг будто ломается, и слышатся высокие ноты совсем другого тембра – словно обесцвеченные. Это и есть фальцет (от итальянского falso – «ложный») или фистула – верхний регистр мужского голоса. В профессиональном пении он используется крайне редко, только для особой окраски звука.

ФАНТАЗИЯ. Фантазия для фортепиано с оркестром на темы былин Рябинина. Увертюра-фантазия «Франческа да Римини». В этих названиях присутствует одно и то же слово – фантазия. Что же это означает?

Собственно, что оно означает, все вы прекрасно знаете. Не раз приходится слышать любому, еще не достигшему взрослого возраста человеку: «Вот еще фантазии какие!», «Брось свои фантазии», «Ах, ты, фантазер»... И почти всегда это звучит с укоризной.

Греческое слово phantasia переводится как «воображение». Мы привыкли употреблять его в значении – причуда, вымысел. В музыке же фантазиями стали называть произведения, своеобразные

по форме, не укладывавшиеся в рамки традиционных форм. «Он фантазирует», – говорили иной раз об импровизаторе. Так, в творчестве И.С. Баха фантазиями предварялись порою органные фуги. Фантазии писали Моцарт, Бетховен, Шопен.

В XIX веке фантазии появились в программной музыке, там, где логика ее развития должна соответствовать литературной программе. Такова «Франческа да Римини» Чайковского.

Другой распространенный тип музыкальной фантазии – произведение, сочиненное на темы, заимствованные композитором; темы народных песен, оперных отрывков и т.п. Такова Фантазия Аренского. По радио вы можете часто слышать фантазии на темы песен Дунаевского, Соловьева-Седого, на музыку из оперетт и другие подобные этим оркестровые сочинения.

ФЕРМАТА. Итальянское слово «фермата» (*fermata*) означает остановка задержка. В музыке им называется знак **Ү**. Он ставится над нотой, аккордом или паузой (реже – в перевернутом виде под ними) и означает, что исполнитель должен в этом месте увеличить длительность звука по своему усмотрению.

ФЛЕЙТА. Это один из самых древних духовых инструментов. Археологи находят изображения флейтистов на фресках Древнего Египта и Греции.

Возникшая из тростниковой дудки, флейта поначалу была простой деревянной трубкой с отверстиями. В течение многих веков она совершенствовалась, пока не приобрела современный вид. Раньше флейта была продольной, и держали ее в вертикальном положении. Затем появилась так называемая поперечная флейта, которую музыкант держит горизонтально. Этот вид флейты, усовершенствованный в 1832 году немецким мастером Т. Бёмом, постепенно вытеснил продольную, и сейчас во все оркестры входит именно поперечная флейта.



ФЛЕЙТА

Диапазон ее – от *до* первой и до *до* четвертой октавы, нижний регистр глуховатый, мягкий; средний и часть верхнего очень красивые, обладают нежным и певучим тембром; самые высокие звуки пронзительные, свистящие.

В инструментальных ансамблях флейта принимала участие уже в XV веке. Композиторов привлекало ее напевное звучание, а позднее, когда инструмент усовершенствовался, – богатые виртуозные возможности.

Флейте доступны самые сложные пассажи. Нередко она вступает в своеобразное соревнование с колоратурным сопрано, которое отчасти напоминает и своим тембром. Вспомните «Снегурочку» Римского-Корсакова: колоратурным пассажирам дочери Мороза в начале оперы вторят «узорчатые» наигрыши флейты.

Одна из применяемых в оркестре разновидностей этого инструмента – флейта пикколо (piccolo – по-итальянски – «маленький»). Она в два раза меньше обычной флейты и звучит октавой выше. Ее резкий свист прорезает звучность всего оркестра. Раньше флейту пикколо применяли лишь в тех музыкальных эпизодах, в которых требовалось изобразить сражение, грозу, свист ветра. Теперь же ей нередко поручают и мелодические партии.

В опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» флейта пикколо играет тему белки, грызущей золотой орех. В первом акте оперы Визе «Кармен» две флейты пикколо сопровождают хор мальчишек, бойко марширующих вслед за солдатами.

ФОЛЬКЛОР. Это огромное песенное богатство объединяется термином «фольклор» – *народное творчество*.

В отличие от подавляющего большинства терминов, ведущих свое происхождение от латинских и древнегреческих слов, этот термин пришел к нам из староанглийского языка. Быть может, потому, что относится он не только к музыке. Английское folk – народ; lore – учение. Вместе эти слова – folklore – переводятся как «народная мудрость». Именно так, уважительно и даже возвышенно, принято во всем мире называть устное народное творчество, музыкальное и литературное.

Название это глубоко справедливо. В самом деле: в произведениях устного народного творчества воплотились народный опыт, традиции, мировоззрение, то есть действительно передана народная мудрость.

Музыкальный фольклор – это народные песни и танцы, былины и инструментальные наигрыши. В отличие от профессиональной музыки, фольклор не знает авторства. Произведение живет в устной традиции, передается от одного исполнителя к другому,

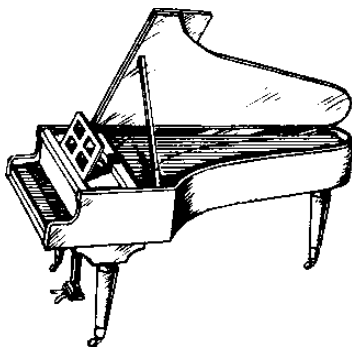
подчас видоизменяется. Поэтому фольклористы (так называются те, кто изучает народное творчество) в разных местах от разных исполнителей записывают порою очень отличающиеся друг от друга варианты одной и той же песни или былины.

Но фольклор – это не только народная мудрость. Это еще и проявление души народа. Нельзя спутать русскую песню с грузинской, с негритянскими спиричуэлле или с блюзами, как нельзя неаполитанский напев спутать с шотландским наигрышем. Потому что каждая из них – порождение всей жизни народа, его истории, его быта.

Во многих произведениях русских композиторов мы слышим напевы народных песен, ритмы танцев. И вся без исключения русская музыка проникнута почерпнутыми из родного фольклора интонациями, мельчайшими оборотами, которые и создают отличие одной национальной музыкальной культуры от другой.

ФОРТЕПИАНО.

Конечно, вы знакомы с *роялем*. Его можно увидеть в концертных залах, во Дворце пионеров, в музыкальной школе. Его вы видите на экранах телевизоров. Он, большой и важный, стоит на почетном месте – на эстраде, а иногда, в торжественных случаях, у него поднимают крышку, и рояль становится похожим на огромную диковинную птицу, взмахнувшую крылом.



РОЯЛЬ

Пианино вы, наверное, видели, а возможно, оно есть у вас или у ваших знакомых. Пианино гораздо скромнее своего «знатного» родственника, занимает меньше места. Да и звук у него слабее, чем у рояля.

И на *пианино*, и на *рояле* играют совершенно одинаково, при том одни и те же пьесы, на нотах которых написано: фортепианные. В чем же тут дело? Почему такое странное название?

Чтобы ответить на эти вопросы, попробуем отправиться в путешествие в далекое прошлое.

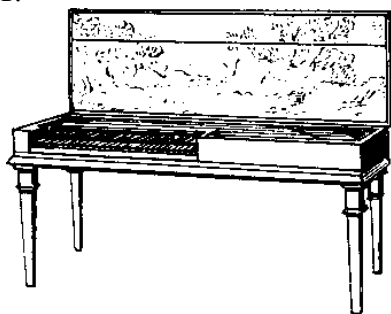
Очень-очень давно, в Древней Греции, еще во времена Пифагора, существовал музыкальный инструмент, который называли монохордом (monos – по-гречески один, chorde – струна). Это был длинный и узкий деревянный ящик с натянутой сверху струной. От ящика, сделанного из специального дерева, зависели тембр и громкость звука, удлиняя и тем изменяя высоту звука.



МОНОХОРД

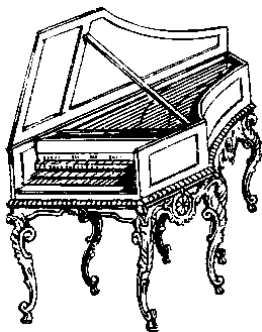
Шли века, инструмент продолжал совершенствоваться. Этот инструмент стал называться *клавикордам* (от латинского clavis и греческого chorde). Его должны были ставить на стол и играть стоя.

Конечно, никто не считал этот инструмент пределом совершенства. Он возник, как считали ученые, в XII веке, и на протяжении целых пяти веков мастера разных стран старались его улучшить.



КЛАВИКОРДЫ

Клавикорд был не единственным клавишным инструментом. Одновременно с ним возник и развивался другой, похожий на него и в разных странах называвшийся по-разному: клавицимбал, чембало, вирджинал, *клавесин*.



КЛАВЕСИН

Все музыкальные инструменты непрерывно совершенствовались. Продолжали поиски и клавирные мастера. И вот в 1711 году в итальянском городе Падуе клавесинный мастер Бартоломео Кристофори изобрел новый инструмент. Теперь исполнитель мог играть тише или громче – *piano* или *forte*. Отсюда и пошло название инструмента – пианофорте, а позднее – фортепиано. Название это сохранилось до нашего времени и является объединяющим для всех струнных клавишных инструментов.

На протяжении XIX века сложились два основных вида фортепиано: горизонтальный – **рояль** (по-французски *royal* – королевский) с корпусом в виде крыла и вертикальный – **пианино** (по-итальянски *pianino* – маленькое пиано). **Рояль** стал концертным инструментом. Он используется там, где нужна полная, мощная звучность. Пианино мы встречаем в тех местах, где нельзя поставить большой рояль и можно обойтись меньшей силой звука.

ФУГА. Этим словом, ведущим свое происхождение от латинского *fuga* – бег, бегство, побег – называется многоголосное полифоническое произведение, сочиненное по особым, весьма строгим законам.

В основе фуги лежит, как правило, одна музыкальная тема – яркая, хорошо запоминающаяся. Тема эта звучит последовательно в разных голосах (об имитации – основном приеме строения фуги – вы можете прочесть в соответствующем рассказе). В зависимости от количества голосов fuga может быть трехголосной, четырехголосной и т.д.

Встречаются в музыкальной литературе фуги, написанные не на одну, а на две или даже три темы. Тогда они называются, соответственно, двойными и тройными.

Фуга – это высшая, самая сложная форма полифонической музыки.

Особенно часто обращался к фуге И.С. Бах. Как правило, фуга составляет миниатюрный цикл вместе с предшествующей ей прелюдией. Такие циклы, кроме Баха, писал и Шостакович,

Иногда фугу предваряют и другие формы, например, фантазия, вариации или хорал.

Фуга может быть не только самостоятельным произведением или частью цикла, но и частью или эпизодом крупного сочинения – симфонии, оратории, кантаты или реквиема. В симфонии чаще встречается не фуга в полном, законченном виде, а построение вроде фуги, содержащее в себе первые проведения темы и переходящее затем в музыку гомофонного склада. Такие построения носят название фугато.

Маленькая фуга называется фугетта.

Х

ХОР. Словом «хор», которое произошло от греческого *choros* и латинского *chorus*, что значит толпа, собрание, называют коллективы людей, исполняющих вокальную музыку и произведения, сочиненные для этого коллектива.

Разумеется, не всякий коллектив можно назвать хором. Бывают вокальные ансамбли, состоящие из нескольких, иногда более десяти, человек. Хор отличается от них значительно большим числом исполнителей. Все участники хора разделены на несколько групп, чаще всего – на четыре. В детском хоре голоса делятся на высокие и низкие, высокие голоса – сопрано, низкие – альты.

Взрослые хоры могут быть разными по составу: мужскими, женскими и смешанными.

Хор – одно из главных «действующих лиц» многих опер.

Хор напоминает совершенный многоголосный инструмент. Ему доступны все средства музыкальной выразительности: прозрачное пианиссимо и величественное фортиссимо, колоссальные нарастания и мгновенные спады звучности, замедление или ускорение темпа.

Хоровое звучание может передать тончайшие оттенки чувств,

воплощенные в музыке, способно нарисовать живописные музыкальные картины.

По своей манере пения хоровые коллективы отличаются друг от друга. Хоры, исполняющие классическую музыку и современные произведения, поют «прикрытым», «округлым» звуком.

Народные хоры поют в особой манере, так называемым открытым звуком.

ХОРАЛ. Средневековый латинский термин *choralis* произошел от греческого *choros* – хор – и означал хоровое церковное песнопение.

В католической музыке хоралы были одноголосными, то есть предназначались для пения в унисон. В протестантской церкви хоралы стали многоголосными – как правило, четырехголосными.

Мелодии хоралов отличаются возвышенным характером. Они торжественны, но малоподвижны – статичны, с выровненным, довольно вялым ритмом. Гармония выдержана в аккордовом складе с очень строгим голосоведением.

ХОРМЕЙСТЕР. Что такое хор, вы могли прочесть выше. Немецкое слово *meister* означает мастер, специалист, знаток. Поэтому большую роль оно играет в таких терминах, как капельмейстер, концертмейстер. Хормейстером – «хоровым мастером» – называют дирижера, который руководит хором.

ХРОМАТИЗМ. Музыкальные термины иногда имеют очень странную историю, и значение их, кажется, никак не связано с иностранным – греческим или латинским – корнем слова. Относится это и к термину хроматизм.

Если вы нажмете на рояле клавишу *до*, а потом – черную, находящуюся справа от нее, раздастся звук *до-диез*. Последование *до – до-диез* – это хроматический полутон. А хроматизм – последование или одновременное звучание звуков разной высоты, но одинаковых названий. Например, *ре – ре-бемоль*, *соль – соль-диез*, *ля – ля-диез* и т.д.

Произошло слово «хроматизм» от греческого *chroma*, что означает цвет. Древние греки уподобляли семь тонов диатонического звучания – *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* – семи основным цветам радуги. А полутоны считали соответствующими различным оттенкам.

От слова хроматизм образовались различные музыкальные понятия. Кроме хроматического полутона, это хроматическая гамма, то есть гамма, в которой движение происходит по полутонам; хроматические знаки – то же, что знаки альтерации (прочитайте о сло-

ве альтерация); хроматические интервалы, то есть интервалы, образованные при помощи хроматически измененных ступеней лада.

Ц

ЦИМБАЛЫ. В Белоруссии и на Украине, в Польше и Словакии, в Венгрии и Румынии широко известен этот инструмент, предок которого когда-то очень давно пришел в Восточную Европу из стран Малой Азии.

Цимбалы – основа белорусского народного оркестра, непременный участник цыганских инструментальных ансамблей.

Этот струнный ударный инструмент представляет собой низкий ящик или раму, сделанную из ели, над которыми натянуты струны. Играют на цимбалах деревянными палочками или молоточками. Звук получается нежный, звенящий, на-напоминающий гусли. Диапазон звучания инструмента – от *ми* большой до *ми* третьей октавы.

Ч

ЧАКОНА – см. *Вариации*.

ЧАСТУШКА. Наверное, каждый из вас слышал, как исполняются частушки – веселые озорные куплеты, чаще всего сатирического содержания. Достается в них лодырям и лежебокам, неряхам и обманщикам. Бывают частушки шуточные, юмористические.

Слово частушка происходит от «частый», то есть быстрый. Частушки (кое-где их называют припевками, вряд ли нужно объяснять, почему) возникли в России в конце 60-х годов прошлого века. Это быстрые песни в четком ритме двудольного танца. Мелодия у них совсем коротенькая – всего один небольшой куплет, который очень много раз повторяется с разными текстами.

Особый вид частушки – так называемые «страдания». Они более медленные, певучие, лирического содержания.

ЧЕЛЕСТА. К своей музыкальной сказке «Кикимора» композитор Лядов дал такое предисловие: «Живет, растет Кикимора у кудесни-

ка в каменных горах, От утра до вечера тешит Кикимору кот-баюн – говорит сказки заморские. С вечера до бела света качают Кикимору во хрустальчатой колыбельке.

Ровно через семь лет вырастет Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у ней малым-малешенька, с наперсточек, а туловища не спознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора от утра до вечера; свистит, шипит Кикимора с вечера до полуночи; с полуночи до бела света прядет кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной».

В музыке воплощено все, о чем рассказывает предисловие: и сказки кота-баюна, и стук и гром, свист и шип Кикиморы... А хрустальную колыбельку композитор изобразил звучанием челесты. Звук ее – действительно будто хрустальный: высокий, нежный и звенящий.

Челеста (по-итальянски небесная, прозрачная) похожа на очень маленькое пианино. Это тоже клавишный инструмент, но вместо струн в нем металлические пластинки, по которым и ударяют молоточки. Диапазон челесты четыре октавы, начиная от *до* первой.

Челеста – совсем молодой инструмент. Она появилась в 1788 году, а в оркестр пришла позднее. Одним из первых, в 1891 году, ее применил Чайковский: в балете «Щелкунчик» он поручил челесте сопровождать танец феи Драже.

Ш

ШАРМАНКА. Сейчас вряд ли кто-нибудь помнит шарманку, а когда-то она была очень распространена. Во двор входил старик с пестро расписанным ящиком на плече, часто – с сидящей на нем обезьянкой. Это был шарманщик. Он снимал с плеча свою ношу, начинал размеренно вращать рукоятку шарманки, и с шипением и всхлипываниями раздавались звуки вальсов и полек, часто нестройные и фальшивые.

Что же такое шарманка? Это небольшой переносной орган с механизированным звукоизвлечением. На его валиках записано несколько пьес, которые и начинают звучать, когда шарманщик крутит ручку. Одной из первых пьес, исполненных на этом органчике, была французская песенка «Прекрасная Катрин» («*Charmante Catherine*»).

От нее и пошло русское название шарманка. Но запись стиралась, шарманка начинала фальшивить, а ее бедный владелец, который жил на те жалкие гроши, что бросали ему слушатели, конечно, не мог купить новую. И постепенно слово шарманка стало ассоциироваться с фальшивым и нудным, однообразным звучанием.

ШТИЛЬ. Этим словом, происходящим от греческого *stylos* – палочка, и называют вертикальную палочку, которая прикрепляется к головке ноты, длительностью менее целой. Чтобы точнее представить себе значение штиля, прочитайте рассказ о ноте и о длительности звука.

ШТРИХ. Многие термины являются общими в музыке и изобразительном искусстве. Относится к таким и слово штрих. Говорят об уверенных штрихах в рисунке, о штриховке... Конечно, штрихи в музыке – совсем не то, что карандашный штрих. Так называются способы извлечения музыкального звука – голосом или на инструменте. Главные штрихи – это стаккато, то есть отрывисто и легато – связно. На некоторых инструментах распространен штрих портамента, при котором звуки не связаны между собой.

Исполнители на струнных инструментах знают много специальных штрихов, таких как деташе (исполнение каждой ноты отдельным движением смычка), *col legno* (коль леньо – древком смычка по струне), мартеле (деташе с остановками) и другие. Есть свои, специальные штрихи, и у духовых, и у ударных инструментов.

Щ

ЩИПКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ – см. *Струнные инструменты*.

Э

ЭКСПОЗИЦИЯ. Вам, быть может, приходилось сталкиваться с этим термином, когда речь шла о посещении музея или выставки: «Экспозиция интересных картин»; «Подготовлена новая экспози-

ция в краеведческом музее...». И производные от него: экспонируются, экспонаты. Не правда ли, вам понятно, о чем идет речь – о показе чего-то: картин, если речь идет о художественной выставке, или каких-то других экспонатов.

Экспозиция в музыкальном произведении – это тоже своего рода показ. Показ основных музыкальных тем, знакомство с «героями» сочинения. Именно в музыке этот термин наиболее близок своему латинскому прообразу: *expositio* означает изложение.

В сонатной форме экспозицией называется первый из трех ее основных разделов. В нем звучат впервые главная и побочная партии, музыкальный материал которых потом послужит основой разработки (о ней вы можете прочесть отдельно). Главная партия в экспозиции звучит в основной тональности сочинения. Затем следует небольшой связующий раздел, который переводит музыку в тональность побочной партии. После побочной партии следует заключительная часть, которая и завершает экспозицию.

Иногда говорят не главная и побочная партии, а главная и побочная темы. Это неточно, так как часто случается, что та или иная партия включает в себя не одну, а две и даже более тем.

Экспозицией называется также изложение, то есть первое проведение темы (или тем, если их больше одной) во всех голосах фуги. Голоса вступают поочередно, причем между их вступлениями могут появиться интермедии, то есть нетематические, связующие эпизоды. После последнего проведения темы в экспозиции часто звучит интермедия заключительного характера, которая завершает этот раздел фуги.

ЭКСПРОМТ. Произнести речь экспромтом, то есть без подготовки; экспромтом прочесть лекцию – опять-таки, не готовясь к ней специально; экспромтом устроить веселый вечер с друзьями – без предварительных хлопот и приглашений. Каждый из вас, наверное, слышал слово экспромт в подобном значении. Употребляется оно и в музыке, причем значение его сходно с привычным вам.

Латинское *expromtus* – готовый, быстрый, в применении к музыкальному творчеству обозначает пьесу, сочиненную сразу, без подготовки. Слово это родственно импровизации и в обыденной речи, в тех примерах, с которых началось его объяснение, может быть им заменено. В музыке же экспромт и импровизация понятия родственные, но имеющие отличия. Импровизирует музыкант, как

правило, непосредственно на концерте, при публике, и существует импровизация только в это время – время своего первого и единственного звучания. Экспромтом же композитор называет пьесу, которую, импровизационно создав, он записал. Так, все любители музыки знают экспромты Шуберта.

ЭЛЕГИЯ.

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе, чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Эти прекрасные строки Пушкин назвал элегией. Стихотворная элегия в XVIII – XIX веках была довольно распространенным жанром. Название это произошло от греческого *elegos* – жалоба и вначале обозначало поэтическое произведение, содержанием которого была именно жалоба, обычно в условной «буколической» поэзии, жалоба на неразделенную любовь. Позднее слово элегия приобрело более широкое значение. Так стали называть поэтические, а затем и музыкальные произведения печального, задумчивого характера. Многие из вас, наверное, слышали вокальную Элегию Массне. Ее часто передают по радио в исполнении Шаляпина. Известны фортепианные элегии Рахманинова, Калининкова.

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ. Читая эту книжку, вы, наряду со сведениями, касающимися музыкальных инструментов, голосов, различных музыкальных жанров, форм и пр., узнаете, что такое лад, тональность, гамма; какие бывают интервалы и аккорды, что такое альтерация, как осуществляется нотная запись. Все эти сведения входят в учебную дисциплину, которая называется «Элементарная теория музыки». Ее начала преподают в музы-

кальной школе, подробно ее изучают в музыкальном училище.

ЭСТРАДНЫЙ ОРКЕСТР – см. *Оркестр*.

ЭТЮД. По-французски *etude* – изучение. Начинающие пианисты с первых месяцев занятий играют этюды – сначала совсем легкие: Гедике, Беренса, Шитте. Затем, с годами, переходят к этюдам сложнее: Клементи, Черни, Мошковского.

Этюд развивает технику музыканта. Каждый из них рассчитан на освоение какого-то технического приема, например, игры октавами, техники трелей, двойных терций и других.

Существуют этюды для всех музыкальных инструментов. Скрипачи, например, играют этюды Крейцера, Роде.

Изучением технических приемов своего искусства занимаются не только музыканты. Поэтому слово «этюды» употребляют художники (у них даже есть выражение – поехать на этюды – значит выехать за город, чтобы на каком-то пейзаже отрабатывать те или иные приемы живописи). Вам, конечно, не раз встречался этот термин и в применении к шахматам. Шахматные этюды публикуются в журналах для всех, кто желает их изучать.

Этюды крупных художников оказываются не только упражнениями для выработки какого-то приема, но и подлинными произведениями искусства. Многие живописные этюды выставлены в музеях и вызывают восхищение посетителей. Так же и в музыке. Вспомним великолепные этюды Шопена. Пианисты часто играют их в концертах, и никому в голову не приходит, что это – «упражнения». А между тем в основе каждого из этюдов Шопена лежит какой-то один технический прием: техника левой руки в знаменитом Революционном этюде (соч. 10 № 12), двойные ноты в обаятельном лирическом Третьем (соч. 10), октавная техника во многих других, движение «ломаными» шестнадцатыми – в Траурном марше Двадцать третьего этюда (соч. 25).

Этюды, которые можно исполнять на эстраде как настоящее художественное произведение, называют концертными. Фортепианные концертные этюды писали, кроме Шопена, Лист, Скрябин, Рахманинов и другие композиторы. Среди концертных этюдов для скрипки наиболее известны этюды Паганини.

Ю

ЮМОРЕСКА. Этот термин, происходящий от слова юмор, всем, конечно, понятен без перевода. Так называют небольшие пьесы причудливого, шуточного, то есть юмористического характера. Известны инструментальные юморески Чайковского, Рахманинова и других композиторов.



ЛИТЕРАТУРА

1. Крутлов Ю.Г. Русские свадебные песни: Учеб. пособие для пед. ин-тов. – М.: Высш. школа, 1978.
2. Абызова Е.Н. Модест Петрович Мусоргский. – М., 1986.
3. Азарин Р. Контрабас. – М., 1978.
4. Азаров Ю. Семейная педагогика. – М., 1982.
5. Альеванг А. Людвиг ван Бетховен. – М., 1970.
6. Бачинская Н.М. Чайковский. – М., 1975.
7. Белза И.А. Бородин – М., Л., 1947.
8. Берков В. Симфонии Беховена (путеводитель). – М., 1970.
9. Васина-Громан В.А. Первая книжка о музыке. – М., 1958.
10. Васина-Гросман В.А. Глинка М.И. – М., 1974.
11. Васина-Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка. 3-е изд. – М., 1982.
12. Виноградов А.В. Осуждение Паганини. – Пенза, 1955.
13. Владимиров В., Лагутин А. Музыкальная литература: для 4 кл. дет. муз. шк.: Учебник – 11-е изд., перераб. – М: Музыка, 1992. – 159 с.
14. Владыкина-Бачинская Н.М. П.И. Чайковский. 4-е издание. – М., 1975.
15. Гингольд Л.А. В поединке с судьбой: Рассказы о музыке. – Москва, 1973.
16. Головинский Г. Князь Игорь: опера А.П.Бородина. – М., 1980.
17. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – Ч. I. – М.: Музыка, 1965.
18. Данько Л. Г. С. С. Прокофьев. Популярная монография. – 2-е изд., испр. – Л.: Музыка, 1983.
19. Добровенский Р.Г. Алхимик, или Жизнь композитора А. Бородина: Диптих. – Рига: Лиесма, 1984.
20. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. – М., 1968.
21. Зорина А.П. Могучая куча. 3-е издание. – Л.: Музыка, 1977.
22. Кабалевский Д.Б. Как рассказать детям о музыке. – М.: Просвещение, 1989.

23. Кабалевский Д.Б. Прекрасное пробуждает доброе. – М., 1968.
24. Калугин В. Бессмертие богатырское. / Наше национальное достояние. – Наш современник, 1987, №12. – С. – 185.
25. Кан-Новикова Е.И. Хочу правды: Повесть об Александре Даргомыжском. 2-е. изд. – М.: Музыка, 1976.
26. Кленова А.С. Секрет Страдивари: История музыкальных инструментов. – М., 1989.
27. Ковалев А.Т. Личность воспитывает себя. – М.; 1983.
28. Колосова Н.В. Здравствуй, музыка. – М.: Молодая гвардия, 1964.
29. Кравцов Н.И. Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество. Учебник для филол. фак. ун-тов. – М.: Высшая школа, 1977.
30. Красинская Л. Э., Уткина В. Ф. Элементарная теория музыки: Учебное пособие. – 4-е изд., доп. – М.: Музыка, 1991.
31. Крутлов Ю.Г. Русские обрядовые песни: Учебн. пособие. – М.: Высш. школа, 1982.
32. Крюков А.Н. Могучая куча: Страницы истории петербургского кружка музыкантов. – Л.: Лениздат, 1977.
33. Кунин И.Д. Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1979.
34. Кунин И.Ф. Н.А.Римский-Корсаков. – М., 1974.
35. Левашова Т.Я. Поговорим о музыке. – Л.: Детская литература, 1964.
36. Леви В.Л. Искусство быть другим. – М., 1981.
37. Ливанова Т.И. История западно-европейской музыки. Учебник. – М.: Музыка, 1986.
38. Максимов С.В. «Неведомая, нечистая и крестная сила». – С. 321.
39. Медведева И.А. А.С.Даргомыжский. – М.: Музыка, 1989.
40. Михайлов М. К. Стиль в музыке, исследование. – Л.: Музыка, 1987.
41. Михалев И. Авторская песня / Русский язык за рубежом.– 1986. – N 6.
42. Молодёжная эстрада, 1988, № 4. – С. – 85.
43. Музыкальная энциклопедия: в 6т.– М: Советская энциклопедия, 1973-1982.
44. Музыкальный словарь в рассказах. Изд. 3-е. – М.: Советский композитор, 1988.
45. Музыря А.А. Искусство слышать мир / Молодежи об ис-

кустве. – М., 1989.

46. Орлова Е.Н. П.И. Чайковский. – М.: Музыка, 1980.

47. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., лабиринт, 2000.

48. Прохорова И.А. Музыкальная литература. – М.: Музыка, 1979.

49. Прохорова И.А. Скудина Г. Музыкальная литература. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974.

50. Ремезов И.А. А.С.Даргомыжский. – М., 1963.

51. Рок-музыка в СССР. Опыт популярной энциклопедии. – М.: Книга, 1990. – С. 208-211.

52. Россохина В.П. Рассказы о русских композиторах. – М.: Детская литература, 1971.

53. Русские народные песни / Сост. А. Володина. – М.: Худож. лит., 1971.

54. Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. – М.: Худож. лит., 1986 – (Классики и современники).

55. Рыбаков Б.А. Русалки и бог Семаргл.// Советская археология. – 1967, № 2, с. 96.

56. Свечков Д. Духовой оркестр. – М., 1977.

57. Смирнова Э.И. Музыкальная литература. – М.: Музыка, 1977.

58. Соколова В.К. Весеннее-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. – М., 1979, с. 5, 155, 217, 228.

59. Тараканов М.Е. Рассказы о музыке. – М.: Просвещение, 1979.

60. Федоров Е.И. Рок в нескольких лицах. – М.: Молодая гвардия, 1989, с. 21-45.

61. Филосовский энциклопедический словарь. – М., 1983. – с. 95.

62. Фрид Р.М. М.И. Глинка. – Л., 1973.

63. 60Хопрова Т., Крюкова А., Васильченко С. Очерки по истории русской музыки XIX века. – М.-Л., 1965.

64. 61. Чичеров В.И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI-XIX веков (очерки по истории народных верований). – М., Издательство академии наук СССР, 1957, с.54, 10-11, 98.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Роль искусства в развитии личности.....	5
Значение музыкальной деятельности для всестороннего воспитания детей.....	7
Живопись и музыка.....	15
Музыкальное искусство как отражение жизни.....	17
Важнейшие элементы музыкальной речи.....	23
Вокальная музыка. Пение и речь.....	27
Из истории создания музыкальных инструментов	28
Орган.....	33
Откуда берет начало фортепиано.....	34
Струнные смычковые инструменты.....	35
Духовые инструменты.....	37
Ударные инструменты.....	39
Народные инструменты.....	41
Гитара.....	47
Электромusикальные инструменты.....	49
Симфонический оркестр.....	50
История дирижерской палочки.....	51
Программно-изобразительная музыка.....	52
Н.А. Римский-Корсаков «Шахерезада».....	53
П.И. Чайковский «Зимние грезы».....	54
Людвиг Ван Бетховен Симфония №6 «Пасторальная».....	54
Мусоргский «Избушка на курьих ножках».....	55
Э. Григ «Пер Гюнт».....	56
Музыкальные жанры.....	59
Симфония.....	60
Опера.....	60
Балет.....	61
Оперетта.....	62
Оратория.....	65
Кантата.....	66

Сюита.....	66
Новая сюита.....	67
Камерная музыка.....	67
Музыкальные формы.....	69
Куплетная форма. Период.....	70
Одночастная форма, двухчастная и трехчастная формы.....	71
Рондо.....	73
Вариации.....	74
Соната.....	75
Песня. Народная песня.....	76
Музыкальное искусство древности.....	77
Древний Восток.....	77
Сирия.....	78
Двуречье.....	78
Палестина.....	79
Индия.....	79
Китай.....	80
Арабская музыка.....	81
Греция.....	82
Рим.....	84
Византия.....	84
Великие музыканты мира.....	86
Иоганн Себастьян Бах.....	87
Йозеф Гайдн.....	91
Вольфганг Амадей Моцарт.....	97
Людвиг Ван Бетховен.....	101
Франц Шуберт.....	107
Фридерик Шопен.....	113
Музыкальная культура древней Руси (XI – XVII века).....	118
Виды народного творчества.....	121
«Смеховой мир» и скоморошество на Руси.....	127
Музыка в придворном обиходе и общественной жизни.....	131
Развитие церковно-певческого искусства.....	133
Строчное пение.....	135
Основы партесного моногосия.....	136
Светские формы музицирования.....	137
Музыка России XVIII века.....	142
Пути развития русской музыки (вторая половина XVIII века).....	145

Русская национальная композиторская школа	149
Александр Александрович Алябьев	158
Алексей Николаевич Верстовский	160
Александр Егорович Варламов	162
Александр Львович Гурилев	165
Музыкальная культура XIX века	167
Основные художественные направления. Формирование русской классической композиторской школы	167
Русские композиторы-классики	169
Михаил Иванович Глинка	170
Александр Сергеевич Даргомыжский	174
Модест Петрович Мусоргский	179
Петр Ильич Чайковский	184
Александр Порфирьевич Бородин	189
Николай Андреевич Римский-Корсаков	193
Сергей Сергеевич Прокофьев	199
Дмитрий Дмитриевич Шостакович	202
Приложение 1.	208
Приложение 2.	224
Приложение 3.	274
Литература	456

**Людмила Алексеевна Зубарева
Людмила Николаевна Власенко**

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ

Учебное пособие

Третье издание

Подписано в печать 19.12.05 г.

Усл. п.л. 29. Тираж 300 экз.

Заказ № 172

ООО ИПЦ «ПОЛИТЕРРА»

т. 26-26-82, 89103601499